4° Mus. Th. 2022 h

<36619207030017 S

<36619207030017

Bayer. Staatsbibliothek

VIOLONCELL SCHULE

von

BERNARD ROMBERG

in

zwei Abtheilungen

Der erste Theil enthält alles, was zum ersten Unterricht in der Musik, so wie zur Mechanik auf dem Violoncell nöthig ist.

Der zweite Theil handelt von der Ausbildung im Violoncellspiel, hieran schließt sich eine kurze Uebersicht der Harmonie für Liebhaber des Violoncellspiels.

Eigenthum des Verfassers.

In Commiſsion bei T. Trautwein,

[ca. 1840]

Buch u. Musikalien-Handlung in Berlin, breite Str. N° 8.

Preis 8 Rthlr. netto.

Md | 68 | 16

23 / Bschiv

4° Mus. th. 2022 h

B. Romberg

Bayerische
Staatsbibliothek
München

BSdir

INHALT.

ERSTE ABTHEILUNG.

	Seite.
Das Violoncell und dessen Einrichtung (mit dazu gehöriger Zeichnung)	1.
Von dem Verschneiden der Instrumente	4.
Von dem Sitzen und der Haltung beim Violoncell-Spiel, mit Fig: 1	6.
Ansicht der Hand von vorne Fig: 2	7.
Ansicht der Hand von rückwärts Fig: 3	7.
Von den Noten	7.
Die zweite Zeichnung der ganzen Figur, Fig: 4	8.
Ueber die schöne richtige Haltung der Finger	8.
Finger-Uebungen	17.
Von der Geltung der Noten, den Takt-Arten und Pausen	19.
Von den Kreuzen und Been	21.
Von den Tonleitern	22.
Von der Applicatur	31.
Von den Stricharten	32.
Vom Auftakt	33.
Von den verschiedenen Schlüsseln	35.
Vom Tenor-Schlüssel	36.
Von den Synkopen	38.
Von den Vorschlägen	39.
Vom Einsatz, mit Fig: 5	47.
Von den Arpeggios	56.
Was der Schüler zum Spielen wählen soll.	60.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Von den verschiedenen Schlüsseln, besonders dem Violin-Schlüssel	61.
Von den Flageolet-Tönen	70.
Von den Doppelgriffen	78.

Vom Pizzicato - - - 80.
Von den Verzierungen - - - 80.
Vom Anfang und Nachschlag des Trillers - - - 80.
Von der Cadenz - - - 81.
Vom Kettentriller - - - 83.
Von den übrigen Verzierungen - - - 83.
Anwendung und Ausführung der verschiedenen Manieren - - - 84.
Von Schatten und Licht in der Musik - - - 94.
Vom springenden Bogenstrich - - - 109.
Vom Schneiden der Töne - - - 109.
Vom Staccato - - - 110.
Vom Tempo (Zeitmaass) - - - 110.
Nachtrag bestehend in Variationen als Ergänzung der noch nicht vorgekommenen Stricharten - - - 112.
Ueber den Vortrag - - - 126.
Ueber den Character der Musikstücke und den Vortrag derselben - - - 129.
Von der Kammermusik - - - 130.
Ueber die Fortschreitung der Harmonie, für Dilettanten - - - 132.

VORWORT.

Obschon mehrere Violoncellschulen erschienen sind, in welchen derjenige, welcher Violoncell spielt, viel Nützliches finden kann, so ist doch noch keine vorhanden, nach welcher jemand, der noch nichts von Musik versteht, gebildet werden könnte, und doch unterliegt es keinem Zweifel, dass das stufenweise Fortschreiten bis zur Vollkommenheit (besonders auf dem Violoncell) grösstentheils von dem ersten Unterricht abhängt. Hat ein Schüler durch einen fehlerhaften Unterricht einen schlechten, steifen Bogenstrich erhalten, so wird es ihm in der Folge sehr schwer werden, eine leichte, geschmeidige Bogenführung zu erlangen.
Nur zu häufig geschieht es, dass Anfänger sich mit den Anfangsgründen wenig bekannt machen, und doch ist, nichts nöthiger, wenn wirkliche Fortschritte gemacht werden sollen, als vollkommen vertraut mit denselben zu seyn. Den Lehrern empfehle ich Geduld, denn nur mittelst der Ausübung dieser Tugend, werden sie ihre Schüler dahin bringen, sich und Anderen durch ihre musikalischen Leistungen Vergnügen zu machen.
Noch glaube ich bemerken zu müssen, dass obschon vorliegendes Werk nicht zunächst den Virtuosen auf diesem Instrument gewidmet seyn kann, es doch manches enthalten wird, das dem Einen oder dem Anderen nicht unwillkommen seyn wird. Fast jeder von ihnen hat in der Ausübung seiner Kunst, so wie in der Behandlung des Instruments, seine Eigenthümlichkeiten; es kann meine Absicht nicht seyn, diesen störend entgegen treten zu wollen, aber es mag auch nicht überflüssig erscheinen, wenn ich mir erlaube, sie mit der Art, wie ich das Violoncell behandle, bekannt zu machen. Diese zu veröffentlichen sind häufig die schmeichelhaftesten Aufforderungen an mich ergangen, und wenn ich ihnen erst jetzt Folge leiste, so kommt es daher, dass es mir fortwährend an der nöthigen Zeit und Musse gefehlt hat, meine seit langen Jahren gesammelten Erfahrungen so zu ordnen, dass ich sie in erforderlicher Vollständigkeit der Welt übergeben konnte, und auf eine Weise, die mich hoffen lässt, dass sie den Nutzen stiften werden, der allein der Zweck eines solchen Werks seyn darf, für welches ich das betreffende Publicum nun um eine freundliche Aufnahme bitte.

Bernard Romberg.

DAS VIOLONCELL, UND DESSEN EINRICHTUNG.

Wenn mein Werk mit einigen Andeutungen über die Einrichtung des Violoncells beginnt, so beabsichtige ich keineswegs, den Instrumentenmachern eine Anleitung zum Bau derselben zu geben, sondern nur einige Bemerkungen mitzutheilen, deren Beherzigung ihnen von Nutzen seyn wird.
Ueber den Ursprung des Instruments kann ich mich nicht auslassen, da es durchaus an Materialien fehlt, etwas bestimmtes über denselben nachzuweisen.
Die erste Anforderung, die man an ein Violoncell zu machen berechtigt ist, ist die, dass es gut und bequem zum Spielen eingerichtet sey; oft aber gehört Jahre lange Uebung dazu, die Beschaffenheiten seines Instruments kennen und beurtheilen zu lernen; ich theile daher meine Erfahrungen in diesem Fache um so zuversichtlicher mit, als ich mich von jeher mit der Einrichtung von Instrumenten und Reparaturen derselben beschäftigt habe, und gebe zu besserer Verständigung eine genaue Zeichnung meines Violoncells, aus welcher man dessen Einrichtung, die ich für die zweckmässigste, nicht allein für mich, sondern für Alle, die dieses Instrument spielen, erachte, ersehen wird.
Bei Beschreibung der wesentlichsten Theile des Violoncells beginne ich mit dem Griffbret.
Es finden viele Violoncellisten die Rinne im Griffbret unbequem, und doch können, ohne dieselbe, die Saiten g. d. a nicht in eine gleichförmige Lage gebracht werden, nur die Saite C muss höher liegen, weil sie sonst beim starken Anstreichen schnarrt.
Nach der beiliegenden Zeichnung muss die Rinne so zu sagen keilförmig bis zum Sattel gemacht werden.
Die Breite des Griffbrets richtet sich nach der Breite des Halses; ist der Hals etwas breiter oder schmäler als hier angegeben, so macht dies nicht viel aus, auch ist der Unterschied von Einem Instrument zum Anderen nicht von grosser Bedeutung.

Die zweckmässigste Dicke des Halses muss genau so seyn, als die Linien az und bz der beiliegenden Zeichnung, und zwar dort, wo die beiden mit az und bz bezeichneten Striche am Halse sich befinden; man ermittelt deren Länge, wenn man zwei schmale Streifen Papier genau so lang als die Linien az und bz (welche unten angegeben sind) um den Hals (das Griffbret mitgerechnet jedoch ohne Oberfläche) an oben gedachte und mit Strichen bezeichnete Stellen anlegt. Erweisen sich diese Streifen zu lang, so ist der Hals zu dünn, und umgekehrt: sind sie zu kurz, so ist er zu dick. Das Griffbret führt mich zu dem Halse.

Es ist eine durchaus irrige Meinung, die Länge des Halses nach der Länge des Instrumentes einrichten zu wollen; sind die *f* Löcher zu sehr nach unten geschnitten, so muss eine Abänderung des Körpers des Instruments, nicht aber des Halses, vorgenommen werden. Weiter unten werde ich hier_von sprechen; zunächst mag eine nähere Erklärung meiner Zeichnung folgen.

A _ A ist die Länge des Griffbrets. Der letzte Ton, den man fest aufdrücken kann, ist auf der A Saite das hohe D; höher wird kein Ton genommen, der fest gedrückt werden muss, denn was höher geht sind Flageolett-Töne, die nur bei ganz leiser Berührung der Saiten mit den Fingern hervorgebracht werden.

B _ B ist die Länge der Saiten vom Sattel bis zum Steg.

C _ C ist die Form, die das Griffbret nach dem Stege zu haben muss, wobei zu bemerken ist, dass dasselbe von dem Punkte D an, unter der A Saite ganz flach seyn, und diese Fläche mit dem Ganzen sich bis zum Sattel verjüngen muss. Durch die gerade Fläche erlangt man den Vortheil, dass die A Saite nicht unter dem Finger abgleiten kann, welches nicht ausbleiben würde, wenn das Griffbret seine Rundung beibehielte.

E _ E ist die Form des Griffbrets am Sattel.

Figura F giebt die Form, Höhe, Breite und Dicke des Steges an. Die mehrsten Geigenmacher sind der Meinung, dass die Weite der Füsse am Stege sich nach der Breite der Brust des Violoncells richten müsse; ich fand diess jedoch nicht begründet, wohl aber muss sich der Balken im Violoncell nach der Breite des Steges richten, und deshalb habe ich den Balken, wie er zum Stege passen muss, bei G vorgezeichnet, und zugleich, wie die mit P bezeichnete Stimme unterhalb des Vorderfusses, nach hinten zu, zu stehen kommt. Ist das Instrument sehr breit in der Brust, so muss der Balken mehr nach der Mitte hingelegt werden.

H ist die Breite der Füsse am Steg; sind diese breiter als hier angegeben ist, so ist es für den Ton schädlich. Oft findet sich auch, dass bei sehr breiten Füssen manche Töne nicht rein ansprechen wollen, diess kommt daher, dass die Füsse nicht ganz genau auf die Decke passen.

J ist die Saitenlage; ist diese zu breit, so ist sie unbequem für die Finger, auch selbst für sehr dicke Finger; ist sie zu eng, so wird der Zirkelschlag zu rund, und man kann nicht einen vollkommen sicheren Bogenstrich führen. Beim Legen der Saiten auf den Steg ist besonders zu beobachten, dass die Oberfläche derselben in einem richtigen Kreise zu liegen kommen, dessen Mittelpunkt ich mit einem ✱ bezeichnet habe. Häufig werden die Einschnitte zu den Saiten nur so aufs Gerathewohl eingefeilt, ich kañ ein solches Verfahren nicht billigen, sondern halte es höchst nöthig, sich ein Modell vom Umkreise, in welchem die Saiten liegen, zu machen, dieses beim Saitenlegen über die Saiten zu halten und die Einschnitte hiernach einzufeilen.

Die Lage der Saiten zeigt das Modell C, wo auch die höchste Höhe, in welcher die Saiten vom Griffbret am Ende desselben entfernt liegen können, angegeben ist, sie brauchen aber nicht so weit vom Griffbret entfernt liegen.

Die Lage der Saiten auf dem Sattel ist ebenfalls festgestellt, wobei nur zu bemerken ist, dass die Saiten nicht sehr weit vom Griffbret entfernt liegen dürfen, weil der Spieler sonst unnöthige Kraft anwenden muss, um die Saiten nieder zu drücken, besonders bei dem ersten Finger. Wenn man unter die a Saite beim Sattel ein dünes Kartenblatt

stecken kann, unter d und g ein dickes, und unter C drei dicke Kartenblätter, so liegen sie hoch genug. Bei einer solchen Saitenlage wird das Spielen nicht ermüdende Anstrengung erfordern.

K zeigt, wie der Steg stehen muss; die hintere Seite bei K muss mit der Decke einen rechten Winkel bilden, auf welche Weise man den schönsten und auch am leichtesten ansprechenden Ton erzielt.

L ist die Dicke des Steges. Dass mancher Steg einen bessern Ton giebt, als ein anderer, liegt nicht an der Form des Steges, sondern am Holz, von welchem er gemacht ist.

Der Hals am Instrument muss die durch die Buchstaben M_M angegebene Länge haben, er darf nicht zu rund seyn, besonders da, wo er, wie bei N bemerkt ist, etwas oval zulaufen muss. Ist der Hals an dieser Stelle zu breit, so wird er beim Spielen sehr unbequem. Bei O darf er nicht höher seyn als hier angegeben ist. Die Dicke des Griffbrets muss sich nach dem Halse richten; wie viel dasselbe unter der Saite a dünner seyn muss, als unter der Saite c, ergiebt sich aus den Zeichnungen fig: C und E.

P ist gewöhnlich die Stelle, wo die Stimme zu stehen kommt, doch muss diese beim Spielen erst ausprobiert werden, denn es lässt sich nicht bestimmt die Stelle angeben, auf welcher der Ton am besten klingt, da dies ganz von der Dicke der Oberdecke und des Bodens abhängt. Um sehen zu können, ob die Stimme unten und oben genau anschliesst, habe ich in meinem Bass unter dem Kopf, woran der Saitenhalter befestigt ist, ein Loch, welches eine halbe Linie mehr im Durchmesser hat als die mit P bezeichnete Figur der Stime, machen lassen, was ausser diesem Vortheil noch den gewährt, dass der Ton dadurch heller wird. Behufs der der Stimme zu gebenden richtigen Stellung füge ich Fig: U die Zeichnung eines Instruments bei, Stimmsetzer genannt. Es wird von Eisen gemacht, und ist etwas mehr als eine Linie dick; das breite Ende, mit welchem man die Stimme rück- oder vorwärts schiebt, wird etwas in die Höhe, das andere, welches spitz zuläuft, ein wenig hinunter gebogen.

Fig: e z ist die Abbildung eines Instruments, mittelst dessen man oben auf der Decke die Stelle finden kann, wo die Stimme unter derselben steht; es wird von ganz dünnem Blech in der Breite eines Zolls gemacht, u: ist in der Mitte mit einem Charnier versehen, so dass es auf und zugeklappt werden kann. Der gekrümmte Theil wird durch das ʃ Loch an der Stimme gehalten, der flache auf die Decke gelegt, und dieser zeigt nun durch seine Lage genau die Stelle an, wo unter der Decke die Stimme befindlich ist.

Q ist der Violoncellbogen, wie er seiner Länge und Spannung nach seyn muss. Es passt die kleine Spannung zu einem fliessenden Spiele nicht, denn da der Umkreis der Saiten-Lage beim Violoncell weit grösser ist, als bei der Geige, so bekommt die Spitze des Bogens bei weniger Spannung zu viel Schwungkraft; um ihm aber nicht alle Elasticität zu benehmen, muss er so gespannt werden, dass die Oberlinie des Bogens (vom Frosch an gerechnet) mit der Unterlinie des Kopfs zusammen trifft. Man muss nicht vergessen, nach dieser Linie zu sehen, weil bei jeder Veränderung der Temperatur der Luft, und der Feuchtigkeit derselben, der Bogen, vermöge der Empfänglichkeit der Haare, eine andere Spannung erhält.

Wie schwer ein Bogen seyn kann, lässt sich leicht ausprobiren. Man lege den Frosch des Bogens bei der Stelle R auf einen festen Punkt, und die Spitze des Bogens bei S auf eine Waagschale, so wiegt die Spitze 1 3/4 Loth Hamburger Gewicht, wenn er nehmlich von leichtem Fernambuck-Holz gemacht ist. Dies ist das Gewicht meines Bogens; für diejenigen aber, die grosses Vergnügen am Staccato finden, dürfte er zu leicht seyn, weil er hierzu nicht genug springt.

Bei dieser Gelegenheit glaube ich bemerken zu müssen, dass, wenn so viele Bogen nicht die rechte Richtung beim Anspannen haben, es lediglich daher rührt, dass die Bogenmacher zu wenig Aufmerksamkeit darauf verwenden, wenn sie den Frosch aufsetzen. Beim Violoncellbogen muss sich der Frosch nach der rechten Seite hinbiegen, damit sich die Bogenstange beim Spielen von den Saiten etwas abbiege.

Gerade umgekehrt ist es bei dem Violinbogen, wo sich der Frosch nach der linken Seite hinbiegen muss.

Bei dem Saitenhalter habe ich nur zu erwähnen, dass ein zu langer, eben so wie ein zu kurzer, für den Ton nicht gut ist. Wenn derselbe von der kleinen Erhöhung an, auf welcher die Saiten ruhen, um durch etwaige Berührung nicht schnarren zu können, 9 Zoll nach besagtem Maass lang ist, so ist diese Länge eine zweckmässige.

Die Saiten müssen auf dem Saitenhalter eben so weit auseinander liegen, als solche in der Entfernung vom Stege bei dem Bezug auseinander liegen.

Behufs des leichten Ansprechens der Töne muss ich bemerken, dass es nicht gut ist, wenn der Saitenhalter unten mit einem Metalldrath befestigt wird, da die Beweglichkeit desselben zu dem Tone beiträgt, deshalb ist es besser, dass man ihn mit einer dicken d Saite befestigt; auch habe ich gefunden, dass die beste Stelle dazu 3 Zoll vom Ende des Saitenhalters ist. Ferner ist es gut, dass dessen Befestigung nicht unmittelbar auf der Decke, sondern auf einer kleinen Erhöhung von ungefähr 3/8 Zoll ruhe.

In früherer Zeit habe ich mich mit den verschiedenen Sorten von Kolophonium abgequält: einige griffen die Saiten nicht an, andere wiederum kratzten. Jetzt bediene ich mich, um meinen Bogen zu bestreichen, das Gummi anime, Anmerkung._(Gummi anime, Anime Harz, Fluss Harz, Courbaril Harz, kommt aus Amerika, wo es von der Hymenaea Courbaril, einem zur Klasse der Legaminosen gehörenden Baum hervorgebracht wird,) aber es muss das echte, nicht das nachgemachte, und in ganzen Stücken seyn, denn dass gestossene ist nicht anwendbar. Findet sichs, dass das Gummi anime die Saiten nicht genug angreift, so kann man es mit einem Theil französischen Kolophonium verschmelzen. Man nimmt zu einem Theile Kolophonium drei Theile Gummi anime, und schmilzt dieses zusammen; doch muss die Verschmelzung mit grosser Vorsicht gemacht werden, denn wenn die Hitze zu gross ist, so verfliegt das ätherische Oel beider Theile, und das, was bleibt, ist unbrauchbar.

Von Anfang an muss sich der Schüler daran gewöhnen, die Saiten seines Instruments rein zu halten, denn es ist sehr unangenehm, auf schmutzigen, klebrigen Saiten zu spielen, zumal das Reinhalten derselben wenig Mühe verursacht. Man nehme ein Stück altes Leinen, befeuchte es mit ein wenig Baumoel, und wische das a und d damit ab, aber nicht das g und c, da diese durch die Berührung mit Oel ihren hellen Klang verlieren würden, und der Zweck ist erreicht. Für die besponnenen Saiten ist das blosse Abreiben mit einem trockenen Läppchen hinreichend.

Fig: W. ist die Abbildung eines Saitenmessers, dessen Anfertigung nach einem bestimten Maasse ich dringend anrathe, da es nicht einerlei ist, ob man den Bezug seines Instruments stark oder schwach nimmt. Mein hier abgebildeter.

Saitenmesser ist 3 Zoll lang, 1/8 Zoll weit und läuft spitz zu. Die bestehenden sind selten anwendbar, da sie nach ungleichen Maassen angefertigt sind.

Das Instrument, welches ich spiele, ist von Antonius Straduarius vom Jahre 1711, klein Patron; dieses klein Patron will aber nicht sagen, dass es zu klein ist, sondern deutet nur an, dass Straduarius auch gross Patron gemacht hat, die aber für unsere jetzige Spielart viel zu gross sind. Nächst den von Straduarius sind die von Nicolaus Amati die besten, sowohl im Ton als auch in der Form, dann kommen die von Joseph Guarnerius, die aber zu breit im Format sind, deshalb im Einsatz nicht bequem umspant werden können, und zerschnitten werden müssen.

VON DEM VERSCHNEIDEN DER INSTRUMENTE.

Jeder Geigenmacher hat bekanntlich seine eigne Ideen über die Länge und Breite des Violoncells, da aber nur sehr wenige unter ihnen geschickte Violoncellisten sind, und folglich aus eigener Erfahrung nicht wissen können, wie lang und breit ein Violoncell seyn kann und muss, um bequem darauf zu spielen, so wird diesen das Urtheil eines Sachkundigen nicht unwillkommen seyn.

Wie viel kostbare Violoncelle mögen nicht schon durch die Behandlung Unberufener verdorben worden seyn!

Es giebt ein bestimmtes Maass, nach welchem diejenigen Instrumente, die zu gross und zu breit sind, für die Art und Weise, wie das Violoncell heut zu Tage behandelt wird, verkleinert werden müssen.

Für den Obertheil des Instruments ist die von T zu T bezeichnete Breite die bequemste, und für jeden, der oben in der sogenannten Applicatur oder dem Einsatz spielt, passend. V bis V ist die untere Breite; ob diese nun etwas breiter oder schmäler ist, macht für den Spieler keinen merklichen Unterschied, es wäre denn, dass einer zu kurze Beine hätte, dann würde ihm das Umspannen beschwerlich werden.

X zu X ist die Höhe der oberen Zarge.

Z zu Z die Höhe der unteren.

Wenn die Zarge, besonders die obere, zu hoch seyn sollte, so muss sie etwas niedriger gemacht werden, wodurch der Ton eben nicht verlieren wird. Ist zu viel Luftraum im Instrument, so ist der Ton immer dumpf und hohl, so wie bei gar zu niedriger Zarge das Gegentheil im Ton eintritt.

Findet sichs, dass ein Instrument die besagte Breite oben übersteigt, nehmlich, dass es im Ganzen zu gross ist: so muss es in der Mitte keilförmig von oben bis unten ausgeschnitten werden, denn selten ist es unten um so viel zu breit als oben, auch kann man es unten immer etwas breiter lassen als das angegebene Maass. Dieses ist besonders zu empfehlen, wenn das Instrument kürzer ist als 2 Fuss 7 ½ Zoll nach beigefügtem Maass. Auch glaube man nicht, dass beim keilförmigen Ausschneiden der Instrumente die Brust in der Mitte zu eng werden dürfte; eine zu breite Brust bringt nie einen schönen starken Ton hervor. Sind die Augen der *f* Löcher oben 3 ½ Zoll von einander entfernt, so ist dies ausreichend.

Ist ein Instrument aber im Obertheil länger, als das durch eine punktirte Linie auf der Oberdecke bezeichnete Maass, so, dass die *f* Löcher zu niedrig zu stehen kämen, so muss von der Oberrundung etwas abgeschnitten werden, denn die Mensur oder Saitenlänge darf nicht länger seyn als das auf der Zeichnung angegebene Maass.

Für die Geigenmacher ist noch zu bemerken, dass ein zu kurzer und schwacher Balken im Violoncell nie gute Dienste für den Ton leistet. Der Balken muss den Steg und alles, was auf diesem lastet, tragen und daher muss er auch seine gehörige Kraft haben. Wenn oben, wo der Balken anfängt 2 ½ Zoll und unten 2 Zoll innerhalb Platz bleibt, (nicht vom Klotz, der den Hals hält, eben so nicht von dem, der den Saitenhalter hält, gerechnet) so ist es hinreichend; er darf auch nicht zu niedrig seyn, sondern muss dass Maass der Zeichnung haben. Um ihm die gehörige Spannkraft zu geben, lässt man ihn beim Einpassen auf jeder Seite etwas von der Decke abstehen, was ungefähr nach dem Halse einen guten viertel Zoll, und unten ⅜ Zoll betragen kann; ist die Decke sehr gesunken, so kann es unten an der Spitze des Balkens wohl ein halber Zoll seyn. Dieses Abstehen des Balkens von der Decke fängt schon 7 Zoll von jedem Ende desselben an, und es versteht sich von selbst, dass dieser eine ordentliche Wölbung in der Decke bilden muss.

Unten in der Decke, so wie oben, wird, bevor der Balken eingeleimt ist, ein kleiner Querbalken 3 Zoll lang, 1 Zoll breit und ⅛ dick, der an beiden Seiten bis da, wo er in den Balken eingreift, abgerundet seyn muss, eingelassen und fest geleimt.

Diese Vorrichtung fängt 1 ½ Zoll vor dem Ende des Balkens an, und giebt der Decke Kraft, um die Spannung des Balkens zu tragen. Die Decke wird dann an den Balken gepresst, aber nicht der Balken an die Decke, weil er sich hierdurch verkürzen würde, statt dass die Decke sich verkürzen soll.

So viel die Stärke des Queerbalkens beträgt, wird in den Balken eingeschnitten, dergestalt, dass er genau darin passt, worauf er fest geleimt wird. Auf diese Weise erhält die Decke, wenn sie gesunken ist, wieder ihre Wölbung, und der Ton wird kräftig und hellklingend.

Endlich muss der Balken mehr rund als spitz seyn, und unten in der Wölbung stärker gehalten werden, als oben nach dem Halse zu; unter dem Stege beträgt die Höhe des Balkens Einen Zoll.

VON DEM SITZEN UND DER HALTUNG BEIM VIOLONCELLSPIELEN.

Die beste Stellung beim Sitzen ist unbedingt diejenige, welche dem Körper und der Gesundheit am zuträglichsten ist. Die Brust soll beim Violoncellspielen nicht eingedrückt, die Schultern nicht vorwärts gebogen werden, weil hierdurch ein krummer Rücken entsteht. Diess muss vermieden, und die Stellung so genommen werden, dass man das Instrument frei und ungehindert behandeln könne. Beim Spielen selbst soll man nie eine Veränderung der Stellung vornehmen, am wenigsten aber in eine gezwungene verfallen, welche die Mühe, die beim Spielen angewandt wird, verräth. Der Spieler setze sich demnach vorne auf den Stuhl, so dass die Lenden den Stuhl nicht mit bedecken; die Beine müssen in gerader Linie hinunter gehen, die Füsse etwas auswärts, doch nicht zu viel. Die Hacken oder Fersen können 6 Zoll von einander entfernt seyn; kein Fuss soll weiter hervorragen als der andere. Ist das Instrument unten etwas schmal, so müssen die Füsse etwas näher gerückt werden, so wie, wenn ein Instrument zu breit ist, die Füsse weiter auseinander stehen müssen. Der Stuhl, auf welchem der Spieler sitzt, soll nicht zu hoch seyn. Die Rundung der Vorderdecke drücke man in die Wade des rechten Beins, die Rundung der Hinterdecke in die linke Wade, so, dass das Instrument in den beiden Beinen ruhe, ohne dass es zusammen gepresst werde.

Man setze sich so gerade als möglich, damit sich die Hinterdecke bloss an der Brust anlehne. Das Instrument wird so gehalten, dass der untere Wirbel, (die c Schraube) mit dem linken Auge in gerader Linie zu stehen komme, und dass zwischen dem Wirbel und dem Auge zwei Finger breit Platz bleibe.

Der Hals des Instruments wird so in die Hand genommen, dass der erste Finger den Hals umklammere, der zweite die drei Seiten eines Vierecks bilde, der dritte halbrund aufstehe, und der vierte ganz gerade ausgestreckt werde. Der Daumen liegt dem zweiten Finger gerade gegenüber, aber so, dass er nicht vor dem Griffbret hervorragt, sondern mit der Oberfläche desselben schliesst.

Die Hand wird nicht am Halse angedrückt, sondern bleibt ganz hohl, eben so wenig wird die Höhlung des Daumens zum ersten Finger zusammen gedrückt. Der Hals bleibt also ganz frei in der Hand, alle Finger liegen auf der ersten Saite, und die Saite liegt queer unter den Fingern. Fig: 1.

Je krummer die Finger auf den Saiten stehen, desto fester ist der Ton, je flacher sie auf denselben liegen, desto schwächer oder dumpfer ist er. Die Erfahrung bestätigt diesen Lehrsatz, indessen darf der Druck der Finger doch nicht übertrieben werden, weil sonst die Nerven des Spielers darunter leiden könnten.

Der Bogen wird so genommen, dass der erste Finger denselben halb umklammert; der zweite Finger liegt gerade so, dass dessen Spitze eben die Haare vor dem Frosch berührt. Der dritte Finger, welcher den Bogen in seiner bestimmten Richtung hält, liegt an der Spitze des Frosches, und der vierte Finger bedeckt den halben Frosch.

Alle Finger liegen einen schwachen viertel Zoll von einander entfernt.

Der Daumen liegt auf der anderen Saite zwischen dem zweiten und dritten Finger, und hält mit dem Weichen des vorderen Gliedes den Bogen fest.

Alle Finger, ausser dem ersten, liegen gerade.

Die Knöchel der Hand bilden eine gerade Linie mit der Stange des Bogens, welche Lage auch immer, so viel als möglich, beibehalten werden muss, denn nur durch diese feste Lage der Hand am Bogen kann man einen starken, kräftigen Ton aus dem Instrumente ziehen, ohne dass man die Kraft des Arms dazu nöthig hat. Soll dagegen die Kraft des Tones vom Arme ausgehen, so spielt man mit einem steifen Arme, was nie ein schönes Spiel zulässt, und hierin liegt es, dass so viele Violoncellisten es nie zu einer gehörigen Vollkommenheit bringen; sie spielen mit dem Arm, und nicht mit der Hand.

Der steife Arm kommt meist davon her, dass man den Körper nach vorne biegt, und die Schultern und den Ellenbogen in die Höhe hebt. Die grossen Geiger in Paris haben diess schon lange erkannt, deshalb halten sie den Ellenbogen beim Spielen soviel als möglich gerade herunter, und nicht in die Höhe, weil dadurch die Schulter aus ihrer ungezwungenen Lage kommt. Beim Violoncell kann man dieses vermeiden, wenn man ganz gerade sitzt, und die Schultern nie in die Höhe hebt.

(Ansicht der Hand von vorne. Figura II.)

(Ansicht der Hand von rückwärts. Figura III.)

Der Ellenbogen des rechten Armes soll nicht nach vorne gebogen werden, weil sonst das Schulterblatt aus seiner freyen Lage kommt; eben so wenig darf er nach hinten gebogen werden. Die rechte Lage des Ellenbogens ergiebt sich, wenn man den Bogen auf der A Saite ganz ausstreicht, die Hand am Bogen in der bezeichneten Lage fest hält, ohne dass man dem Arm irgend eine Gewalt anthut, und die Schulter nicht nach vorne biegt, sondern ihr die gewöhnliche, natürliche Lage lässt.

Der Arm soll im Aufstrich weder nach vorne, noch rückwärts gebogen werden, er muss in einer und eben derselben Richtung bleiben. So auch beim Herunterstrich, wo nur das Gelenk der Hand dem Bogen genau in seiner Lage folgen darf.

Der Bogen muss im Aufstrich, wie im Herunterstrich, in einer geraden Linie fortgehen. (Aufstrich und Herunterstrich sind Benennungen, die vom Violinspielen herkommen.)

Die Spitze des Bogens soll sich weder senken noch in die Höhe heben, und es ist diese dem Bogen bei seiner Führung zu gebende Richtung das mühevollste, das der Schüler zu erlernen hat, und das er nur durch ausdauernden Fleiss sich zu eigen machen kann, denn eine wahrhaft schöne Spielart erlangt man nur durch die Gelenkigkeit des Handgelenkes, wer nicht gleich beim Anfang diese erreicht, wird sie später hin nur durch unendliche Mühe erlernen. Viele glauben einen recht schlanken Bogenstrich zu haben, wenn sie beim Umsatz des Bogens die Hand recht nach vorne (in Aufstrich) oder rückwärts (im Herunterstrich) werfen. Diess ist aber gerade das Gegentheil; je weniger Bewegung in der Hand beim Umsatz des Bogens ist, desto schöner und zusammenhängender ist das Spiel. Es müssen die Finger beim Umsatz durchaus nichts an ihrer angenommenen Haltung des Bogens verändern, dergestalt, dass der Umsatz kaum hörbar wird. Fig: IV.

Den linken Arm halte man ungezwungen, weder den Ellenbogen in die Höhe gestreckt, noch am Bass aufgelehnt, sondern ohngefähr einen Zoll vom Instrument entfernt. Auch bei dieser Hand muss man suchen Kraft in die Finger zu bekommen, ohne den Arm am Instrument, sei es aus freier Hand oder im Einsatz, fest anzudrücken.

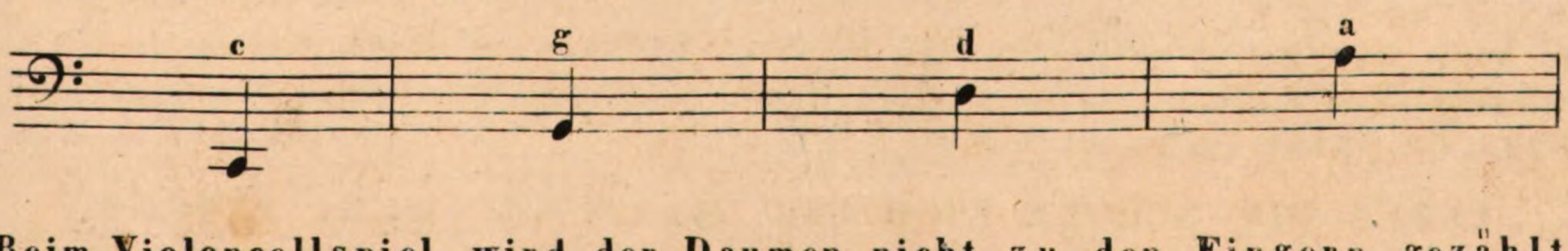
(Von der Haltung der Hand, der Finger und des Armes im Einsatz werde ich später sprechen.)

VON DEN NOTEN.

Obwohl jeder Lehrer dieses Kapitel ohne Vorliegendes dem Schüler beibringen kann, so will ich doch meine Meinung hierüber, der Vollständigkeit dieser Schule wegen, nicht unberührt lassen.

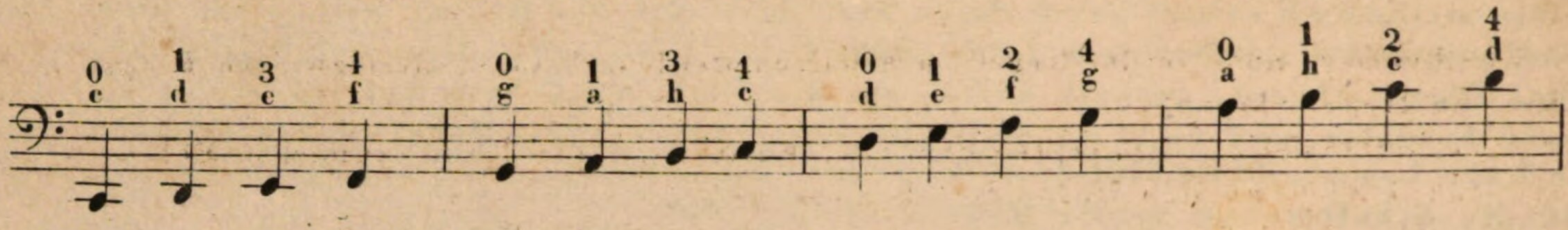
Man ermüde den Schüler im Anfange nicht zu sehr mit Tonleitern, Notengeltung, Kreutzen ♯ und Been ♭, sondern nehme dieses nur, wann es nöthig ist, mit ihm vor. Betrachten wir zuerst die losen Saiten als:

Bass, oder F Schlüssel hat seine Stelle auf der vierten Linie, und wird durch ein paar Striche, oder Punkte bezeichnet.



Beim Violoncellspiel wird der Daumen nicht zu den Fingern gezählt, sondern der Zeigefinger erhält N° 1.

DIE TÖNE AUF JEDER SAITE OHNE VORZEICHNUNG.



Null (0) bedeutet die leere Saite; 1, der erste Finger, 2, der zweite, 3, der dritte, 4, der vierte.

Wenn im Anfange, wo der Schlüssel steht, weder Kreutz (♯) noch (♭) bemerkt ist, so heisst diese Tonleiter C dur. Zu einer Tonleiter gehören sieben Töne: der achte schliesst die Tonleiter. C ist der Grundton. D die grosse Seconde, E die grosse Terz. F die kleine Quart. G die reine, oder grosse Quint; A die grosse Sexte, H die grosse Septe, C die Octave. Von C bis D ist ein ganzer Ton; von D bis E ebenfalls ein ganzer Ton, von E bis F ein halber Ton, von F bis G ein ganzer Ton, von G bis A ein ganzer Ton, von A bis H ein ganzer Ton, von H bis C ein halber Ton.

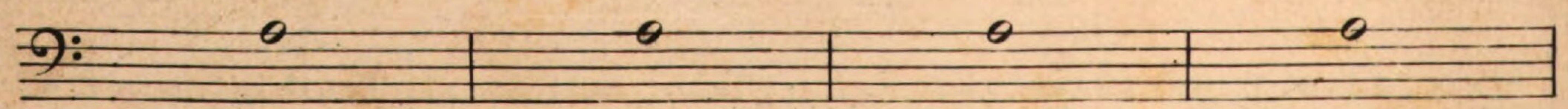
Eine Tonleiter, oder Scala, besteht also aus 8 Tönen, 6 Ganzen und 2 halben, denn mit 7 würde sie nicht geschlossen sein. Der siebente, der dem 8ten vorangeht heisst der Leitton, weil man mit dem siebenten nicht schliessen kann, und dieser in den achten hinein leitet.

Zu unserer jetzigen Musik brauchen wir fünf Linien. Im Bassschlüssel heisst die erste Linie G, die zweite H, die dritte D, die vierte F, die fünfte A. Bei jedem anderen Schlüssel werden die Linien auch anders genannt, wie in der Folge gezeigt werden wird.

Wenn der Schüler die bemerkten Noten, nebst dem, was dabei gesagt ist, kennt, so fange man mit dem Spielen an, und zwar nur mit ganz langen Noten auf der A Saite, weil diese für die Haltung der Hand und Biegung des Gelenks am schwierigsten zu behandeln ist; dabei richte man sich genau nach dem, was gesagt, und durch die beiden Zeichnungen anschaulich gemacht worden ist, wobei noch zu bemerken, dass, weñ der Bogen ganz genau so in die Hand genommen wird, wie bei der Zeichnung Fig: 1 zu ersehen ist, die Saiten fast überdeckt sind; in dieser allein richtigen Stellung ziehe man den Bogen in gerader Richtung bis zu Ende, wo dann die Hand die Haltung bekommt, wie die Zeichnung Fig: IV zeigt. Die Bogenstange darf nur Einen halben Finger breit von der A Saite entfernt sein; wenn sie auch im Anfange die Saite berührt, so schadet das nichts, da es sich in der Folge von selbst verliert. Hierbei darf jedoch dem Arme keine Gewalt angethan werden, sondern muss leicht dem Gelenke folgen, denn dieses hat die Biegung zu machen. Diese Uebung muss so lange fortgetzt werden, bis die Hand einige Fertigkeit darin erlangt hat. Es gewährt dieses zwar keine Erheiterung, ist jedoch das einzige Mittel sichei ne schöne und zweckmässige Bogenführung anzueignen.

Man fange mit dem Herunterstrich an, sehe aber darauf, dass der Bogen immer in derselben Richtung bleibe, in welcher der Strich angefangen ist.

herunter. hinauf. herunter. hinauf.



Nun kann man mit dem Schüler die leichten Stücke auf der A Saite, die ich zu diesem Zweck geschrieben habe, vornehmen, und damit so lange fortfahren, bis derselbe es darin zu einiger Fertigkeit gebracht hat.

UEBER DIE SCHÖNE RICHTIGE HALTUNG DER FINGER.

Hier ist zu erwähnen, dass man sich vorzüglich vor üblen Gewohnheiten in Acht zu nehmen hat, da solche meist sehr schwer abzulegen sind.

1) Der Daumen muss in der Regel so gehalten werden, dass er dem zweiten Finger gegen_über zu liegen kommt.

2) Das dritte Glied des ersten Fingers, womit das der Hand zunächst gelegene gemeint ist, lehnt sich an den Hals des Basses an.

3) Alle Finger halte man einen guten Daumen breit über die Saiten, und zwar in ge_bogener Richtung, ausgenommen den vierten Finger, welcher ganz ausgestreckt wird, aber doch nicht weiter von den Saiten entfernt sein darf, als die anderen.

4) Bei dem zweiten Ton H auf der A Saite drücke man den ersten Finger krumm her_unter, ohne dass die andern aus ihrer Lage kommen.

5) Bei dem dritten Ton C, wo der zweite Finger im quarée aufgesetzt wird, bleibt der erste Finger liegen, der Daumen liegt, wie schon gesagt, dem zweiten Finger gegenüber.

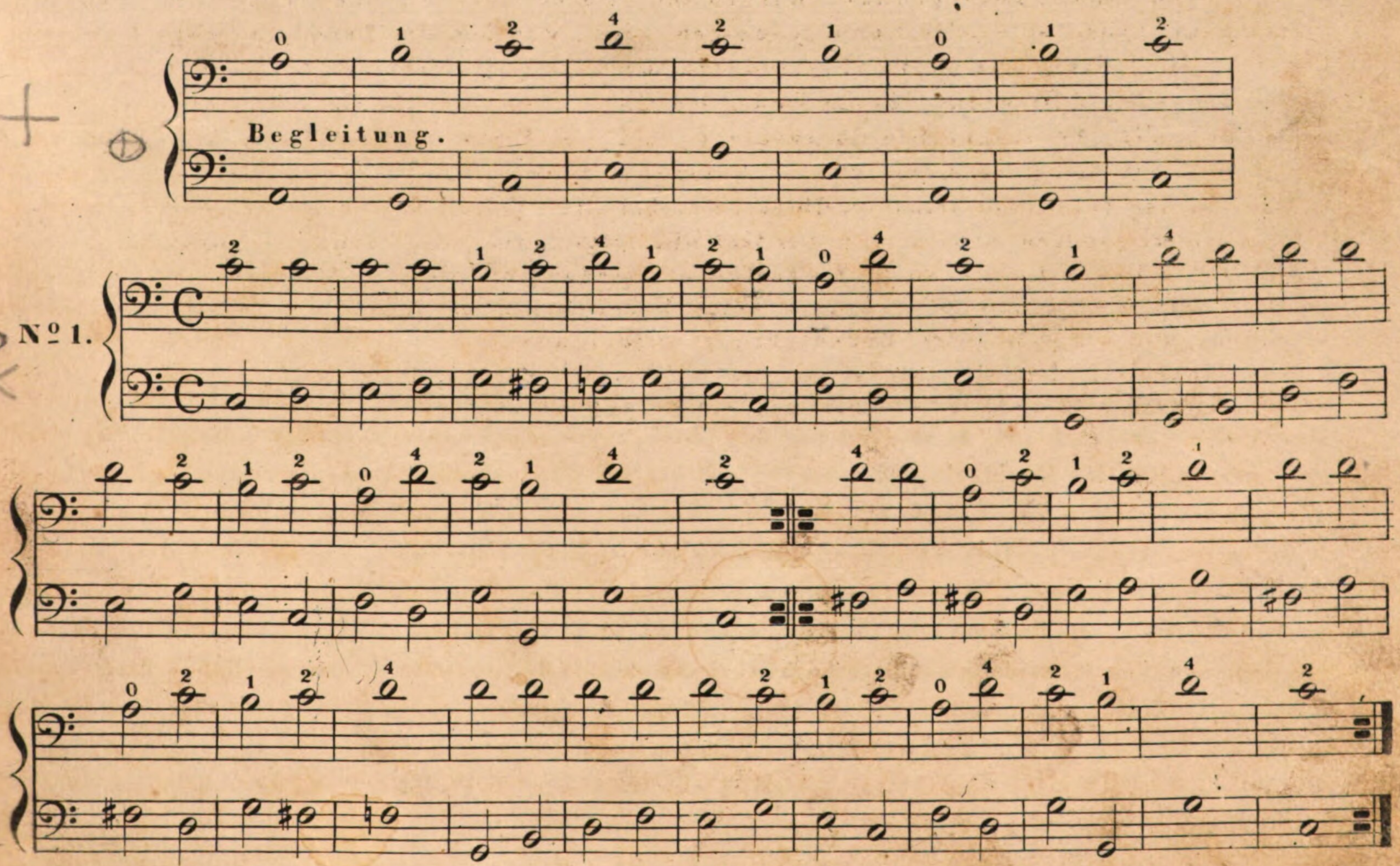
6) Bei dem vierten Ton D, wo der vierte Finger ganz ausgestreckt wird, bleiben die bei_den ersten Finger auf den Saiten, in ihrer vorigen Lage, liegen. Zugleich wird der drit_te Finger gebogen mit aufgesetzt.

7) In dieser ihrer gebogener Lage müssen die Finger 1, 2, 4, liegen bleiben; auch beim Zurückgang werden die Finger bei jedem Ton beim Aufheben in derselben Richtung er_halten, in der sie vorher waren.

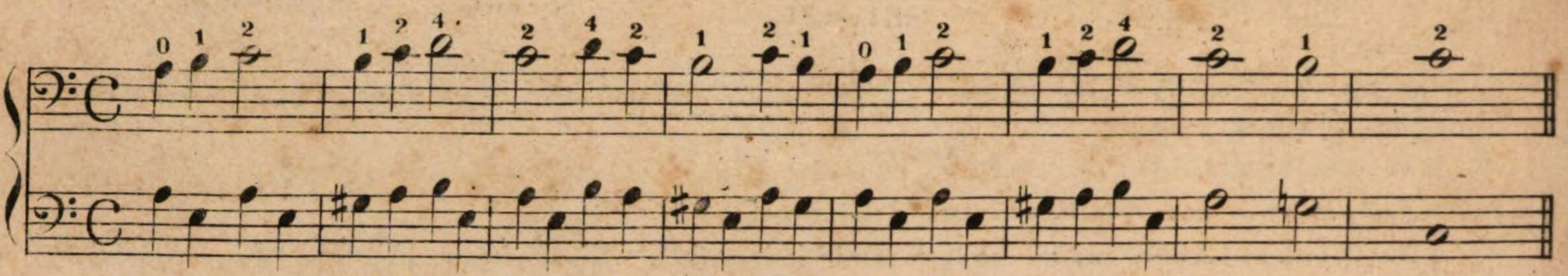
Alle Stücke in dieser Schule werde ich mit einer einfachen Begleitung geben, wie ich sie der Sache angemessen finde. Künsteleien in der Begleitung anzubringen nützt dem Schüler nicht, denn durch die Begleitung soll er sich nur gewöhnen im Takt zu spielen.

Zu jeder Note wird der ganze Bogen gebraucht. Ueberhaupt ist es im Anfang nöthig, dass man sich einen recht langen Bogenstrich angewöhne, theils um das Gelenke der Hand zu üben, als auch mit einem leichten ungezwungenen Arm zu spielen.

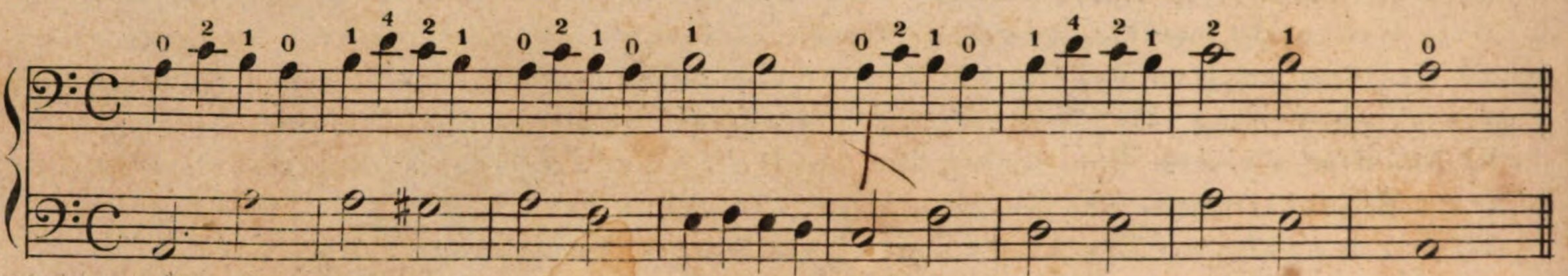
Man fängt jedes mal mit dem Herunterstrich an.



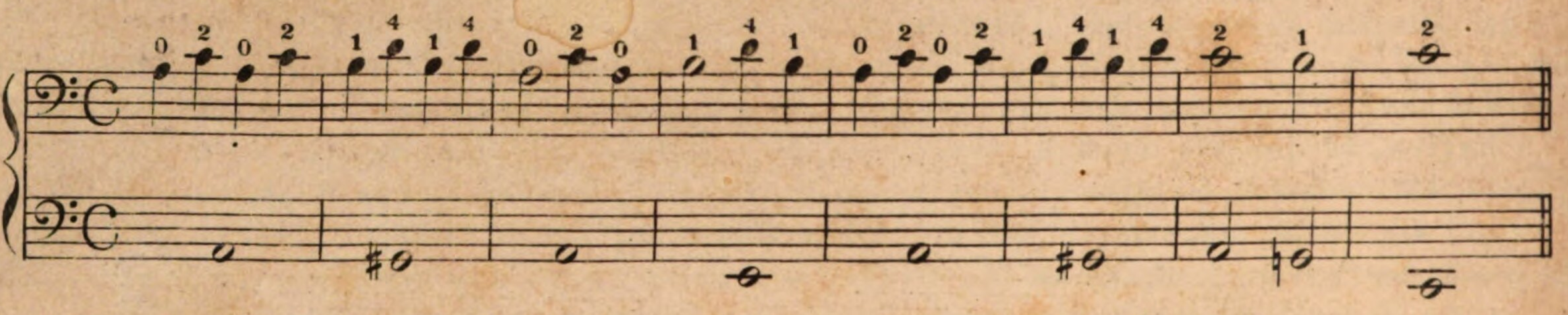
Nº 2.



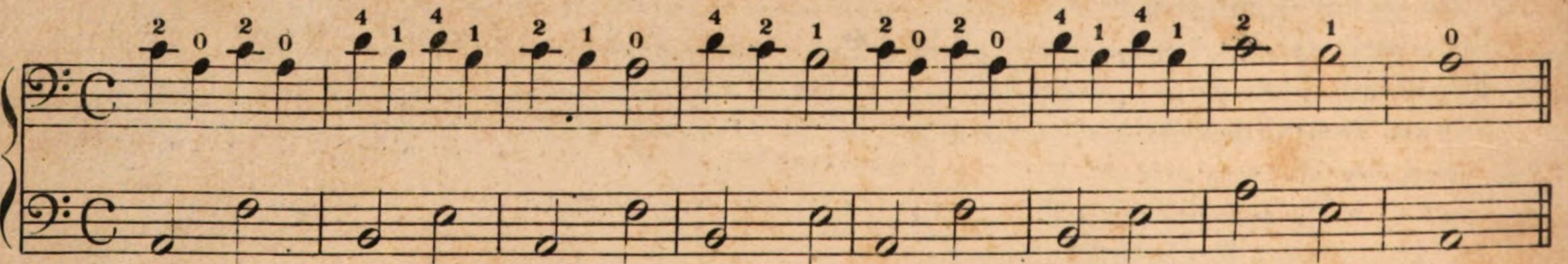
Nº 3.



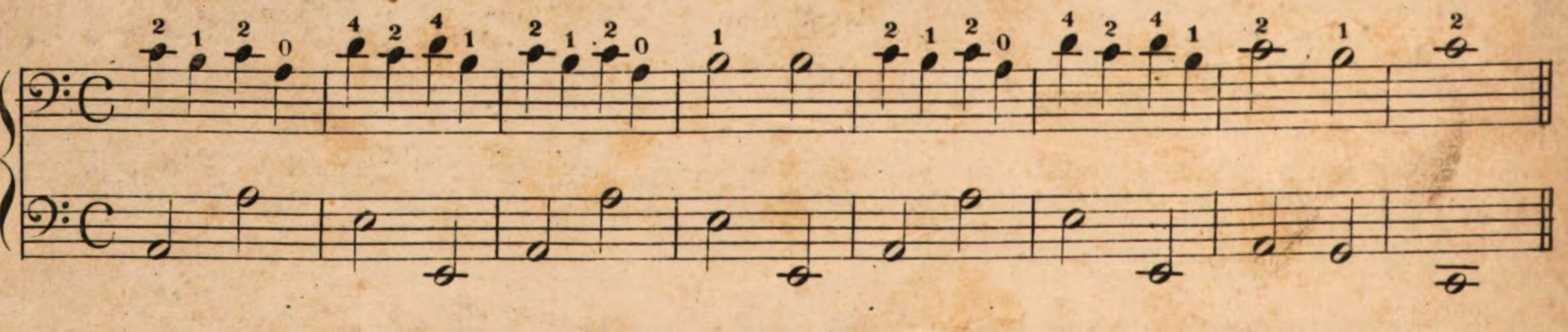
Nº 4.



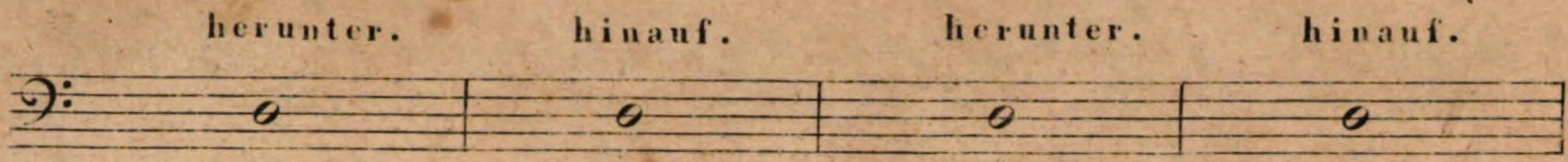
Nº 5.



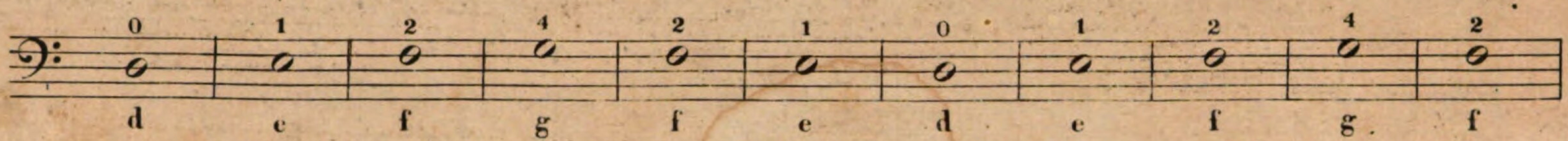
Nº 6.



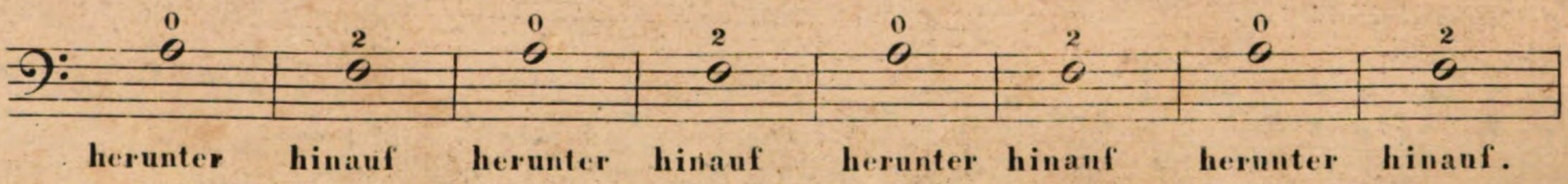
Das Zeichen :||: bedeutet die Wiederholung der eben gespielten Sache. Sind die beiden Punkte nur an einer Seite angebracht, als :|| so wird nur der Theil, wohin die Punkte zeigen, wiederholt. Oft wird auch (besonders bei Quartetten) der erste Theil bei der Wiederholung in den zweiten Theil gezogen, alsdann wird dieses mit, 1. und 2. bemerkt. Ist man nun mit dem Gelenke und dem Arme auf der A Saite zu einiger Fertigkeit gelangt, so gehe man zu der D Saite über. Um auch auf der zweiten Saite die rechte Lage des Bogens zu haben, halte man den Bogen und die Hand auf der ersten (A) Saite wie bei Fig: 1., wo die Bogenstange fast das A berührt, drehe das Gelenk der Hand, ohne die Finger am Bogen noch den Arm im Geringsten zu verändern, etwas rückwärts, so entfernt sich die Bogenstange einen Fingerbreit weit von den Saiten, und die Haare gelangen auf die D Saite. In dieser Richtung, ohne die Hand am Bogen zu verändern, den Ellenbogen weder nach vorne noch nach hinten zu biegen, ziehe man den Bogen bis an seine Spitze, und streiche das D ebenso im Herunter- und Hinaufstrich an, wie vorher das A, ebenfalls in langen, langsamen Noten.



Man mache dann folgende Uebung, und bemerke dabei, das der Daumen in seiner ersten Lage liegen bleiben muss. Im Uebrigen werden die Finger ebenso über dem D gehalten, wie es bei der A Saite der Fall war.

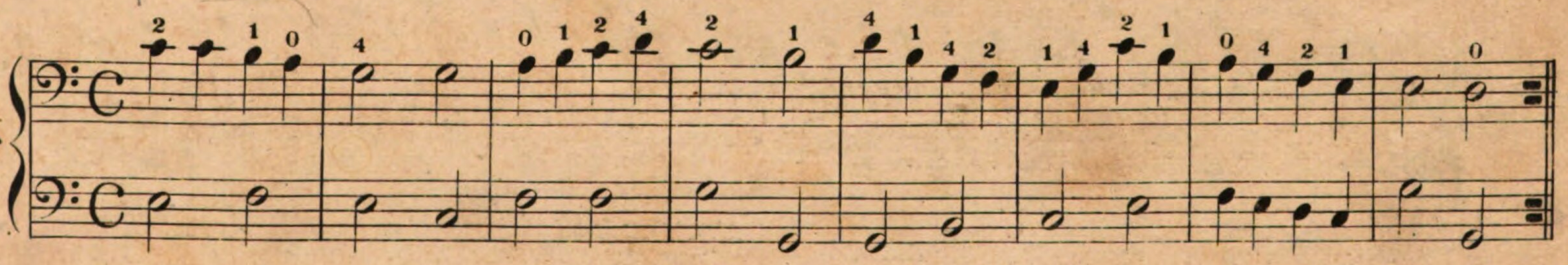


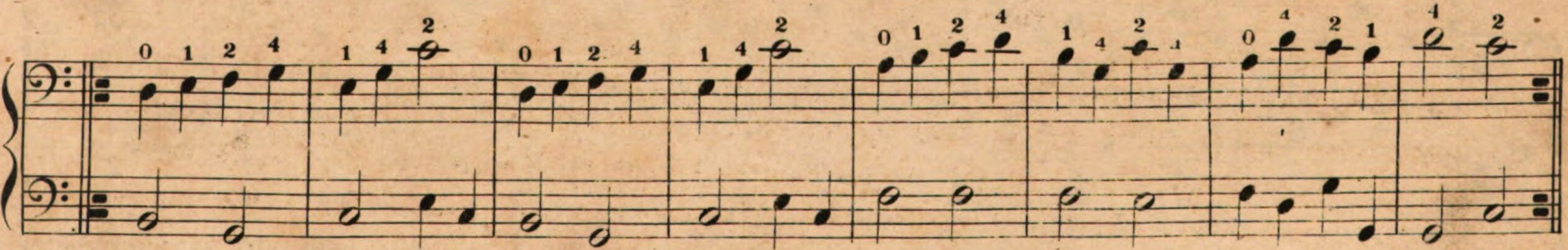
Nun mache man folgende Uebung mit A und F. Die Hand des Bogens lege man, wie bei Fig: I., auf die A Saite, ziehe den Bogen bis zu Ende nach Fig: IV, dann drehe man das Gelenk rückwärts, ohne den Arm aus seiner Lage zu bringen: streiche in dieser Richtung der Hand das F im Aufstrich, bis der Frosch des Bogens beinahe an den Saiten ist, und drehe dann das Gelenk wieder nach vorne wie Fig: I zeigt. Mit dieser Uebung fahre man so lange fort, bis sich das Gelenk an diese Bewegung gewöhnt hat.



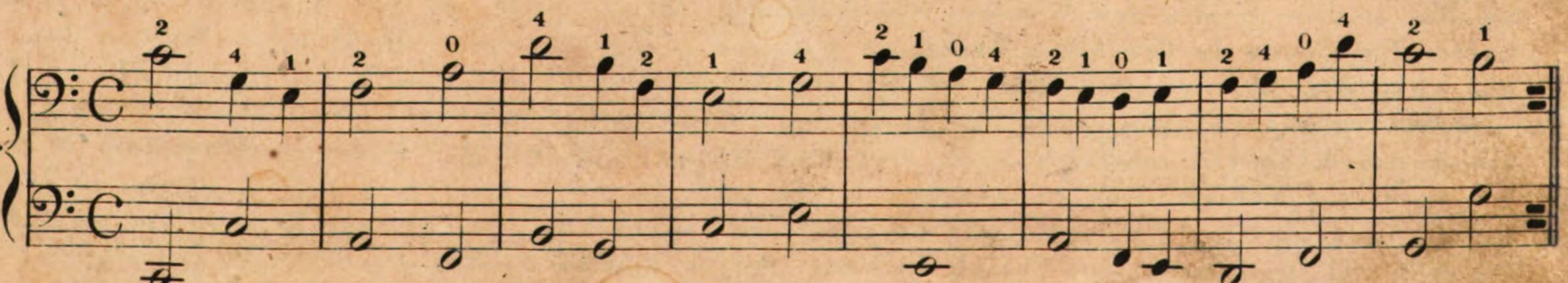
Hier folgen einige Uebungstücke auf zwei Saiten, um das Gelenk daran zu gewöhnen, sowohl im Herunterstrich als im Aufstrich von einer Saite zu der andern zu wechseln, so wie auch, mit demselben Finger von einer auf die andere Saite zu gehen.

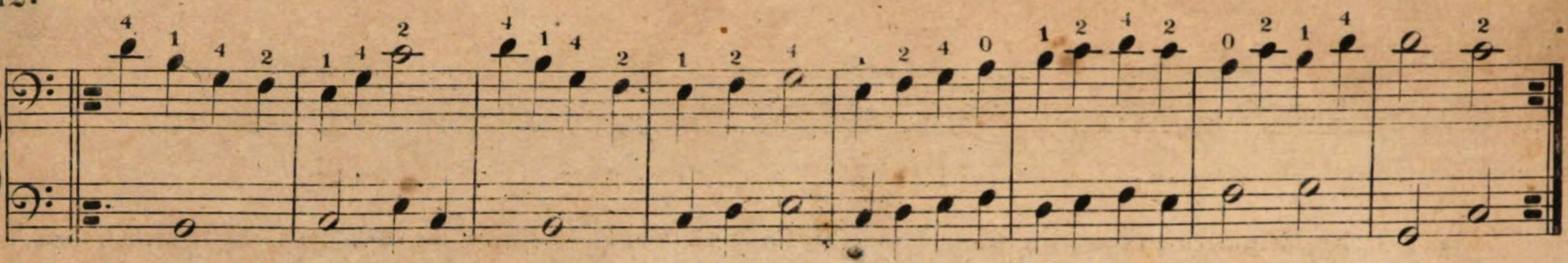
Nº 1.



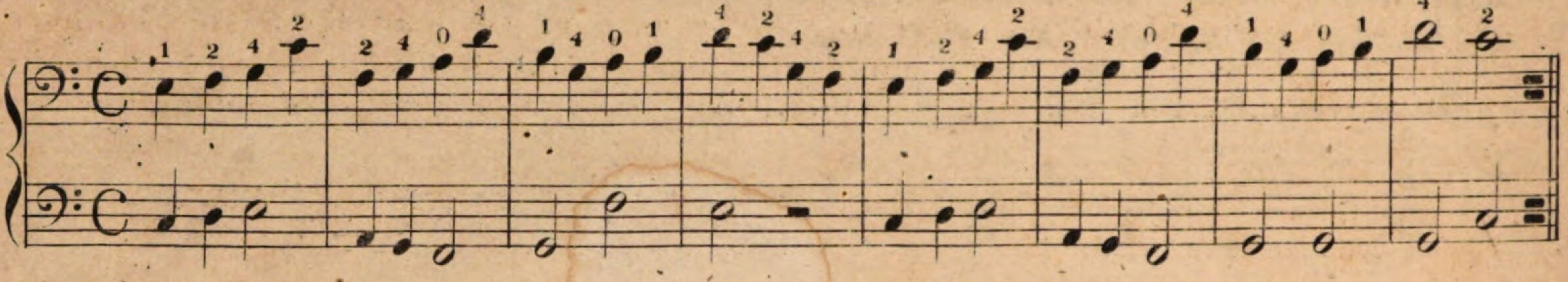


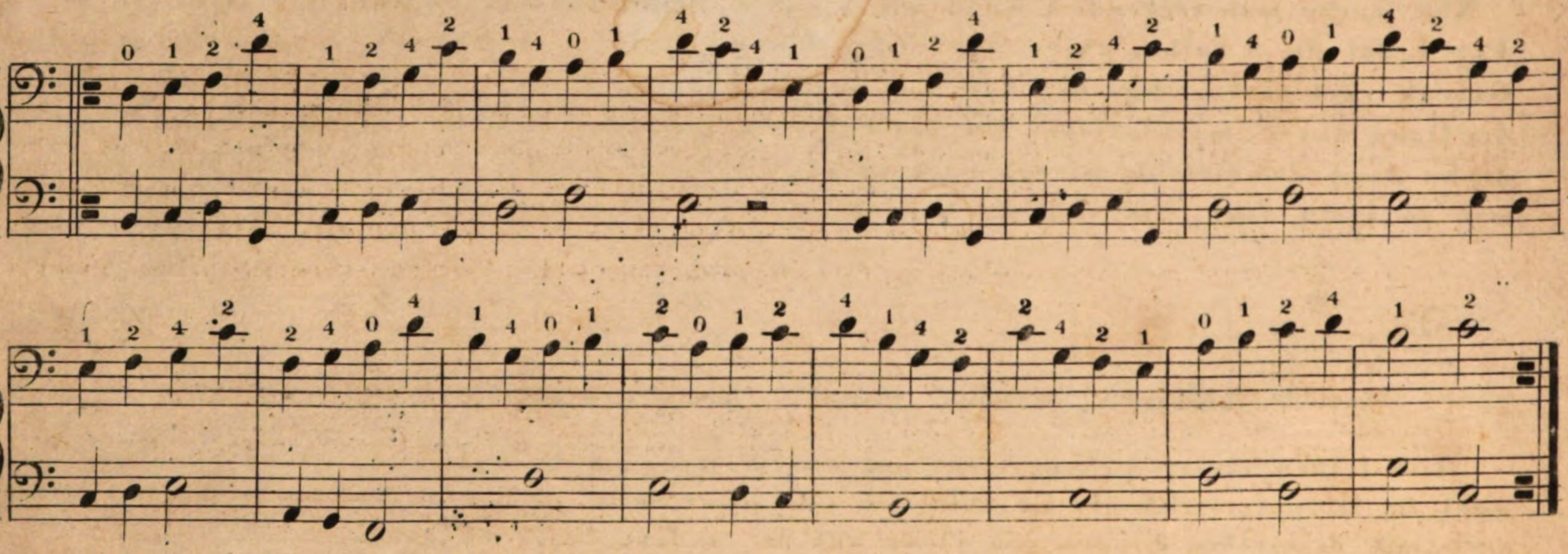
Nº 2.



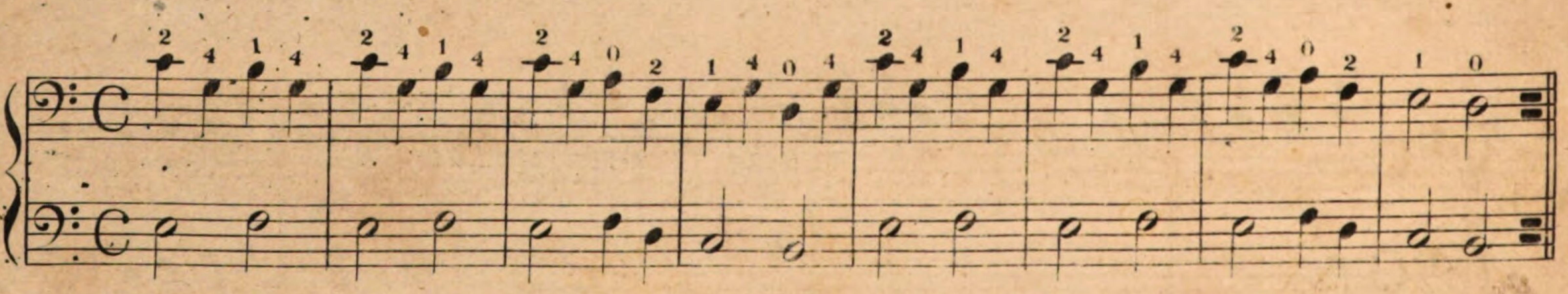


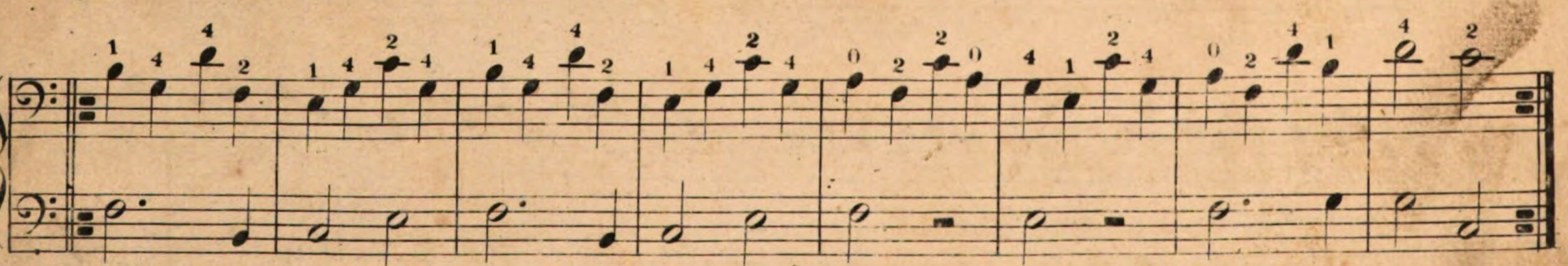
No. 3.



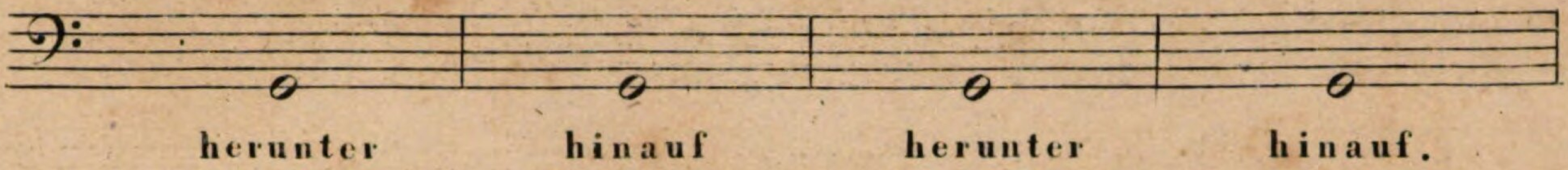


No. 4.

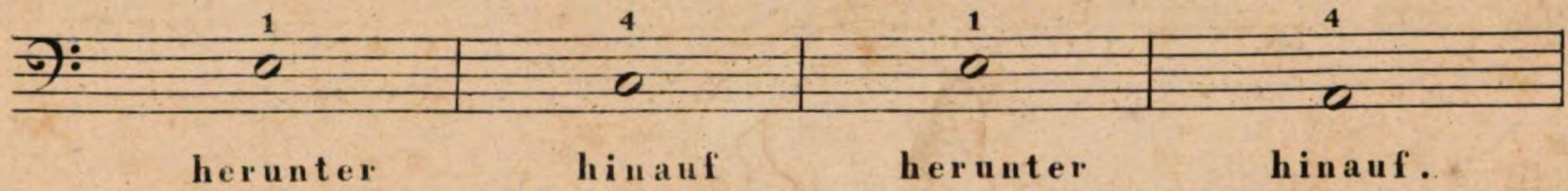




Hat man es nun auf den beiden Saiten A und D zu einiger Fertigkeit gebracht, so gehe man zu der dritten Saite, dem G über, und behandle diese ebenso als wie A und D, nämlich man halte den Bogen in derselben Richtung wie bei A Fig: 1, drehe die Hand im Gelenk langsam um, ohne den Arm zu bewegen, bis die Haare des Bogens auf dem G sind; ziehe den Bogen langsam bis an seine Spitze, ohne die Hand noch den Arm zuverdrehen, wo dann der Arm fast gerade wird, im Hinaufstrich muss man sich hüten, die Hand des Bogens nicht hinter zu drücken. Um in diesen Fehler nicht zu gerathen ist es gut, das Gelenk beim Aufstrich etwas in die Höhe zu biegen. Das G streiche man ebenfalls in langen Noten so an, wie es bei dem A und D geschehen ist, und zwar vom Frosch bis zur Spitze und so wieder zurück.

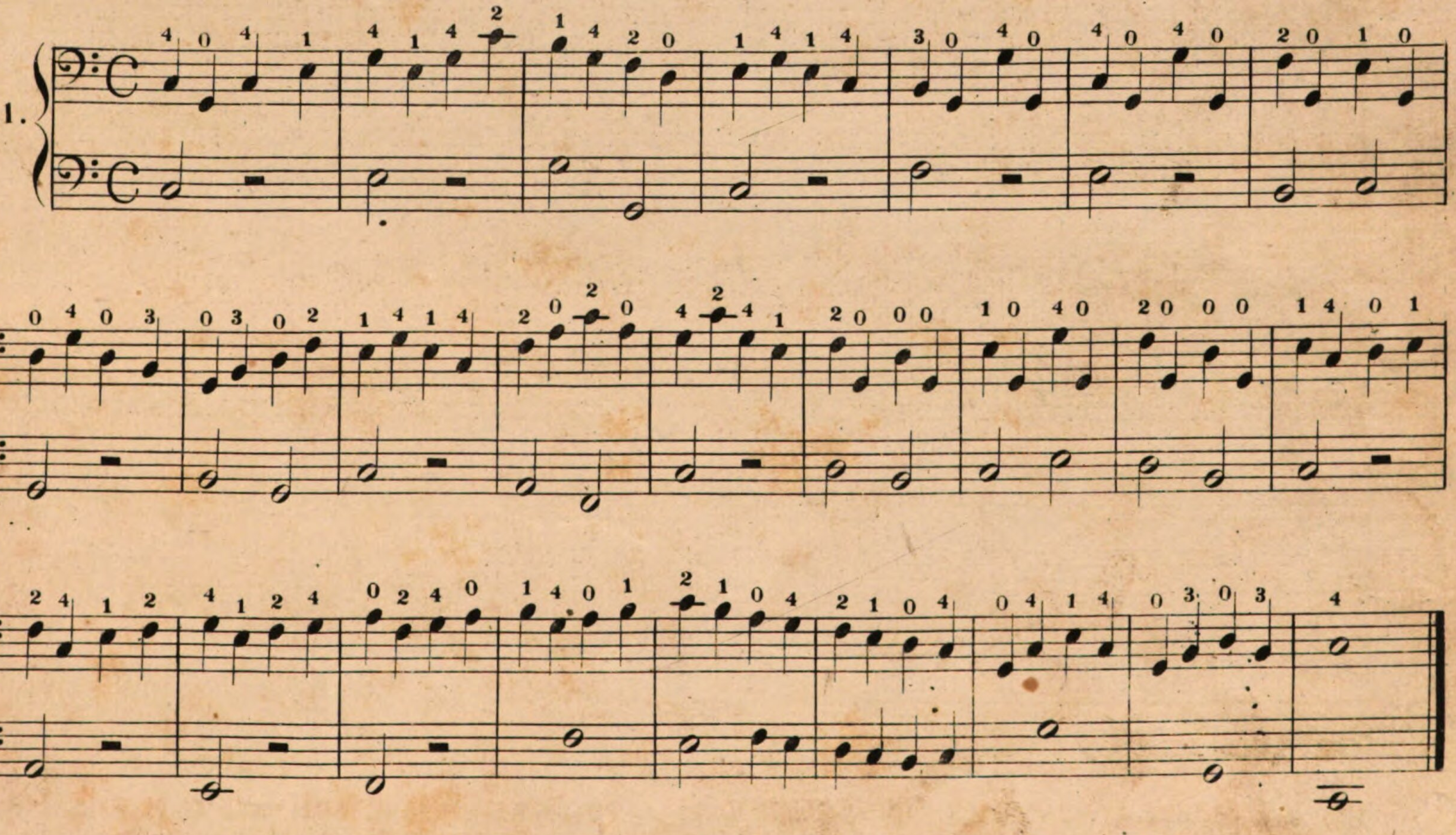


Man mache dann folgende Uebung, um das Gelenk auch auf den beiden Saiten G und D an die Biegung zu gewöhnen. Indem das Gelenk nach rückwärts gebogen wird, bleibt der Arm aber in seiner Richtung. Um die Finger an ihre feste Stellung zu gewöhnen, nehme man E auf der D Saite, und C auf der G Saite, wobei die Finger 2 und 3 ebenfalls auf der G Saite aufliegen. Der Daumen bleibt, wie immer, dem zweiten Finger gegenüber.

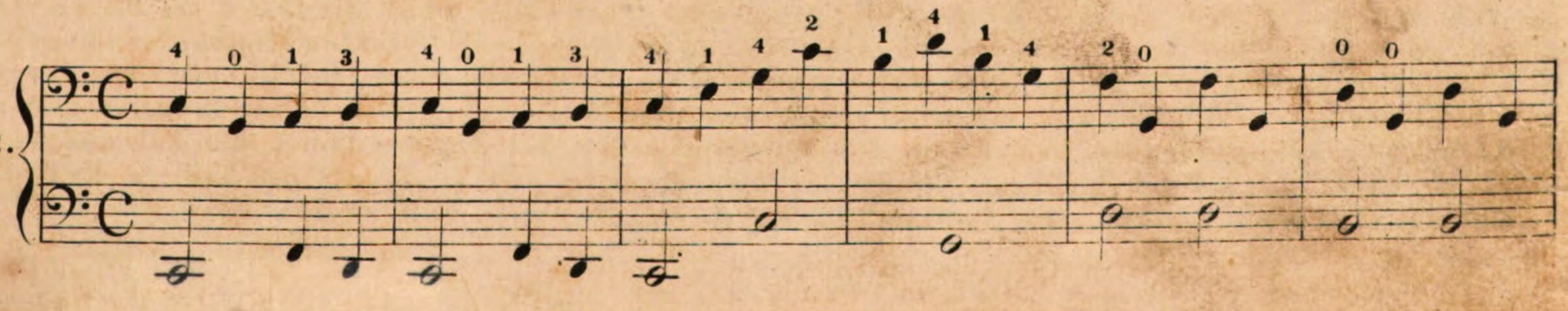


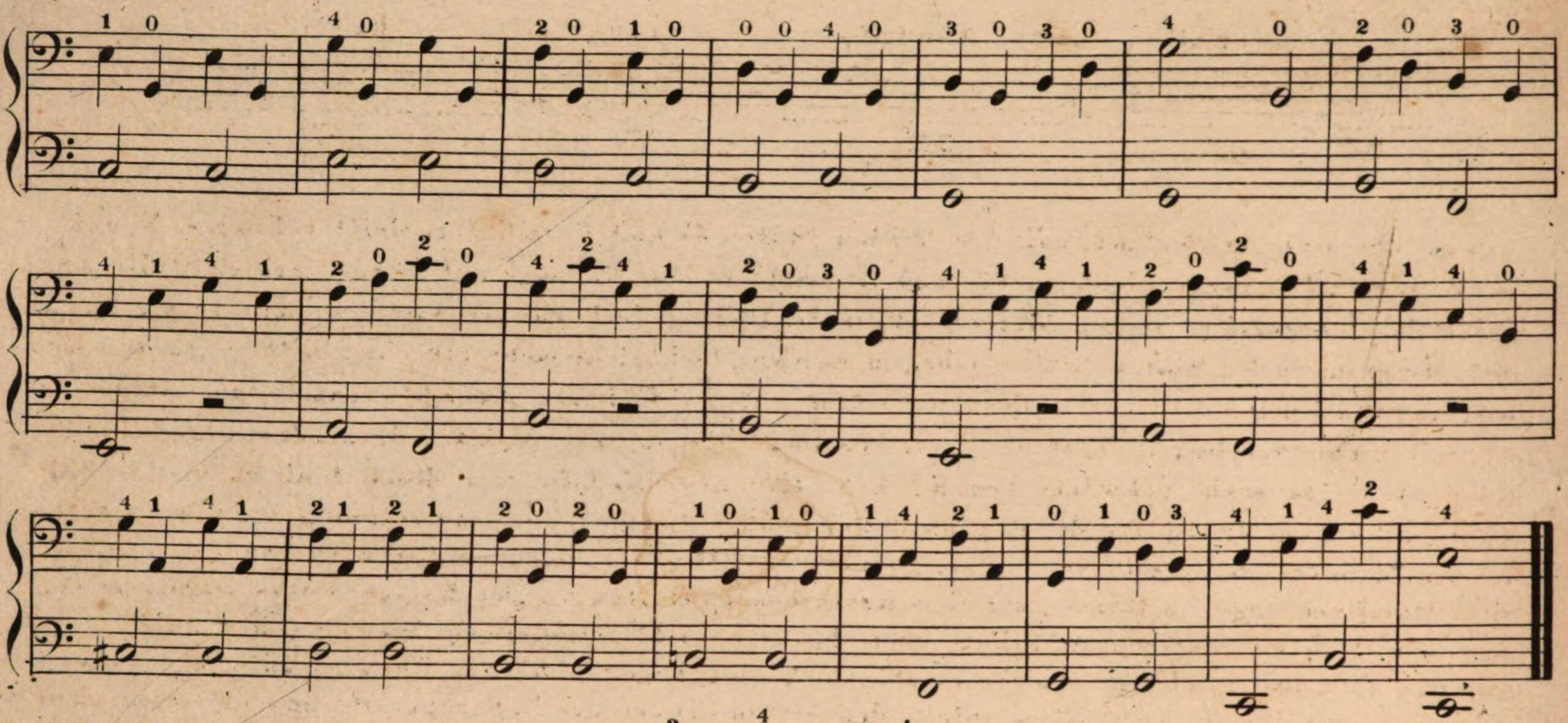
Wenn das Gelenk hierin zu einiger Fertigkeit gekommen ist, so folgen nun einige Stücke auf den drei Saiten A. D. G, wobei bemerkt werden muss, dass die beiden halben Töne H. C auf der G Saite mit dem dritten und vierten Finger genommen werden, anstatt, wie auf der A Saite, mit dem ersten und zweiten Finger. Die Hauptsache bei diesen Stücken ist, das Gelenk der Hand zu üben, sowohl von oben herunter, als von unten hinauf. Alle diese Uebungen werden blos mit dem Gelenke gemacht, ohne dass der Arm aus seiner Stellung köm̄t.

Nº 1.

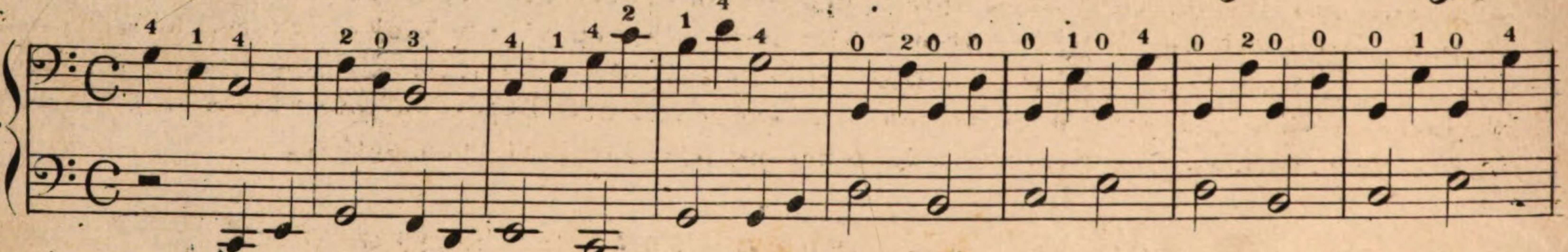


Nº 2.



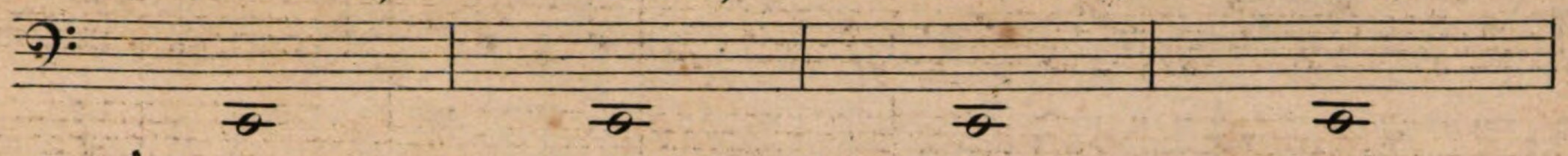


Nº 3.



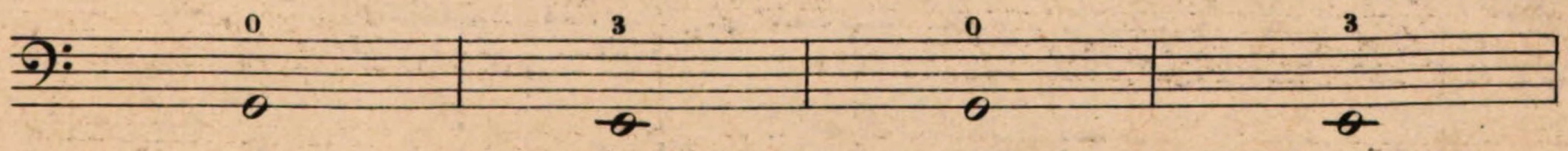
Mit der vierten Saite C wird wie bei der vorigen verfahren. Man hält den Bogen und den Arm wie bei Fig: 1, dreht das Gelenk langsam nach rückwärts, ohne die Hand am Bogen zu verändern, und den Vorderarm im Geringsten zu bewegen; die platten Haare des Bogens kommen dann auf dem C, (vierte Saite) zu liegen. In dieser genauen Richtung des Bogens ziehe man ihn bis an seine Spitze, so dass die Haare eben über die Schenkel gehen, doch ohne die geringste Bewegung der Schulter, oder des Armes, damit der Ellenbogen nicht hinter dem Rücken heraussticht. Man streiche das C zuerst in langen Noten, mit der ganzen Länge des Bogens herunter und hinauf, und so fort.

herunter, hinauf, herunter, hinauf.

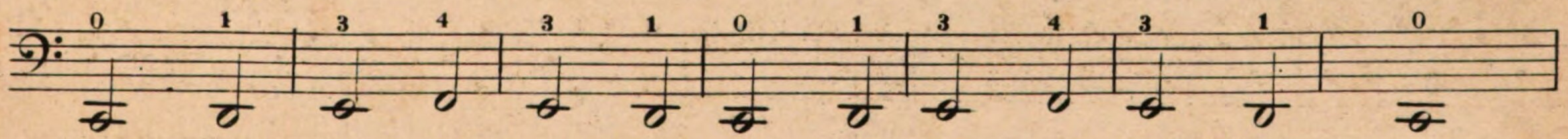


Nun übe man das Gelenk auf den beiden Saiten G und C mit dem dritten Finger, E auf der C Saite. Bei einer nicht zu kleinen Hand, kann der Daumen auf seiner vorigen Stelle am Halse des Violoncelles liegen bleiben. Wäre die Hand jedoch gar zu klein, so müsste sie freilich etwas nach der hintern Saite gebogen werden, doch nicht mehr als eben nöthig ist. Der Uebergang von einer Saite zur andern wird blos mit dem Gelenke gemacht: man fange mit dem G an, und ziehe den Bogen genau in derselben Lage bis an seine Spitze, drehe dann das Gelenk auf der C Saite nach rückwärts zum E. Beim Hinaufstrich hebe man das Gelenk so viel in die Höhe, dass sich die Spitze des Bogens etwas senken kann. Dieses zu erlernen, ist für die Folge, wo man den Ton auf der C Saite durch einen schnellen Strich, schneiden will, von grossem Nutzen. Manchem mag das Ganze von den verschiedenen Haltungen des Bogens etwas schwierig erscheinen; doch ist dieses ein Capitel, über das man nicht leichtsinnig hinweg gehen darf; da das schöne Spiel mit von der richtigen Bogenführung abhängt. Eben so hüte man sich, wenn man auf den tiefen Saiten spielt, den ersten Finger am Bogen gerade auszustrecken, denn er muss immer gebogen bleiben. Den Fehler habe ich bei vielen Violoncellisten beim Spielen bemerkt. Man lerne das C in seiner ganzen Tonfolge anstreichen, und fange mit dem Herunterstrich an, drücke jedoch nicht zu stark mit dem Bogen auf die Saiten, um keinen steifen Arm zu bekommen; die Kraft des Tone kommt mit der Zeit von selbst.

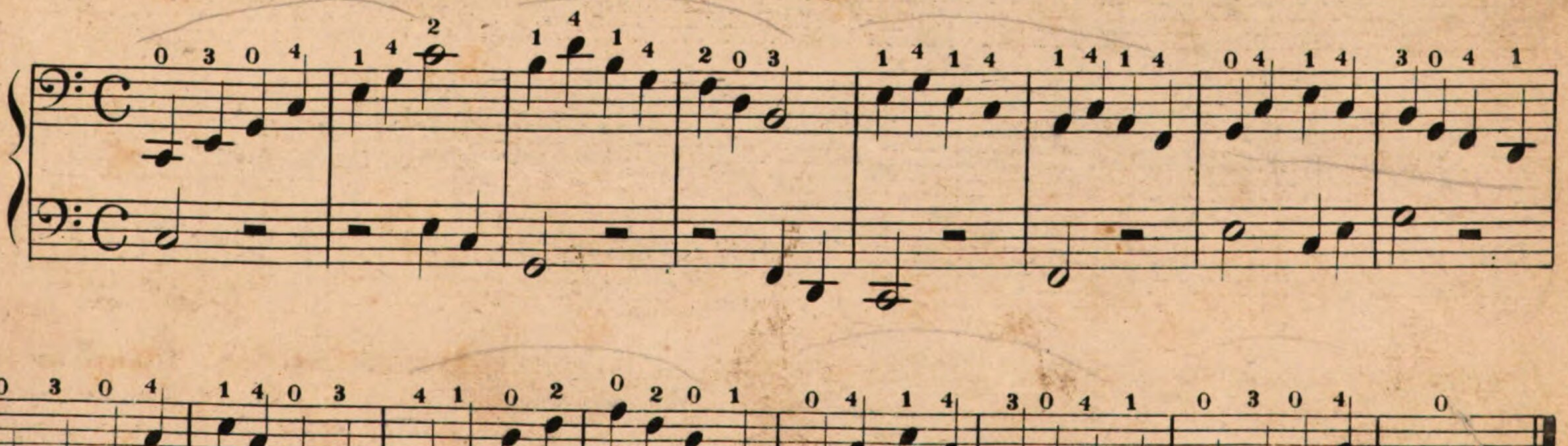
UEBUNG AUF DER G UND C SAITE.

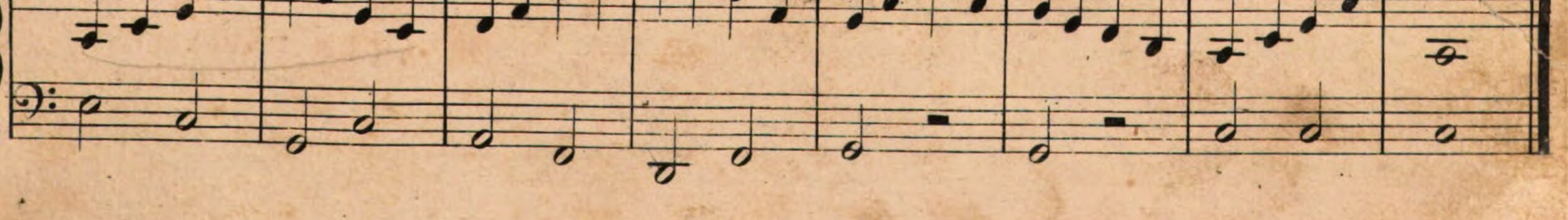


herunter, hinauf, herunter, hinauf,

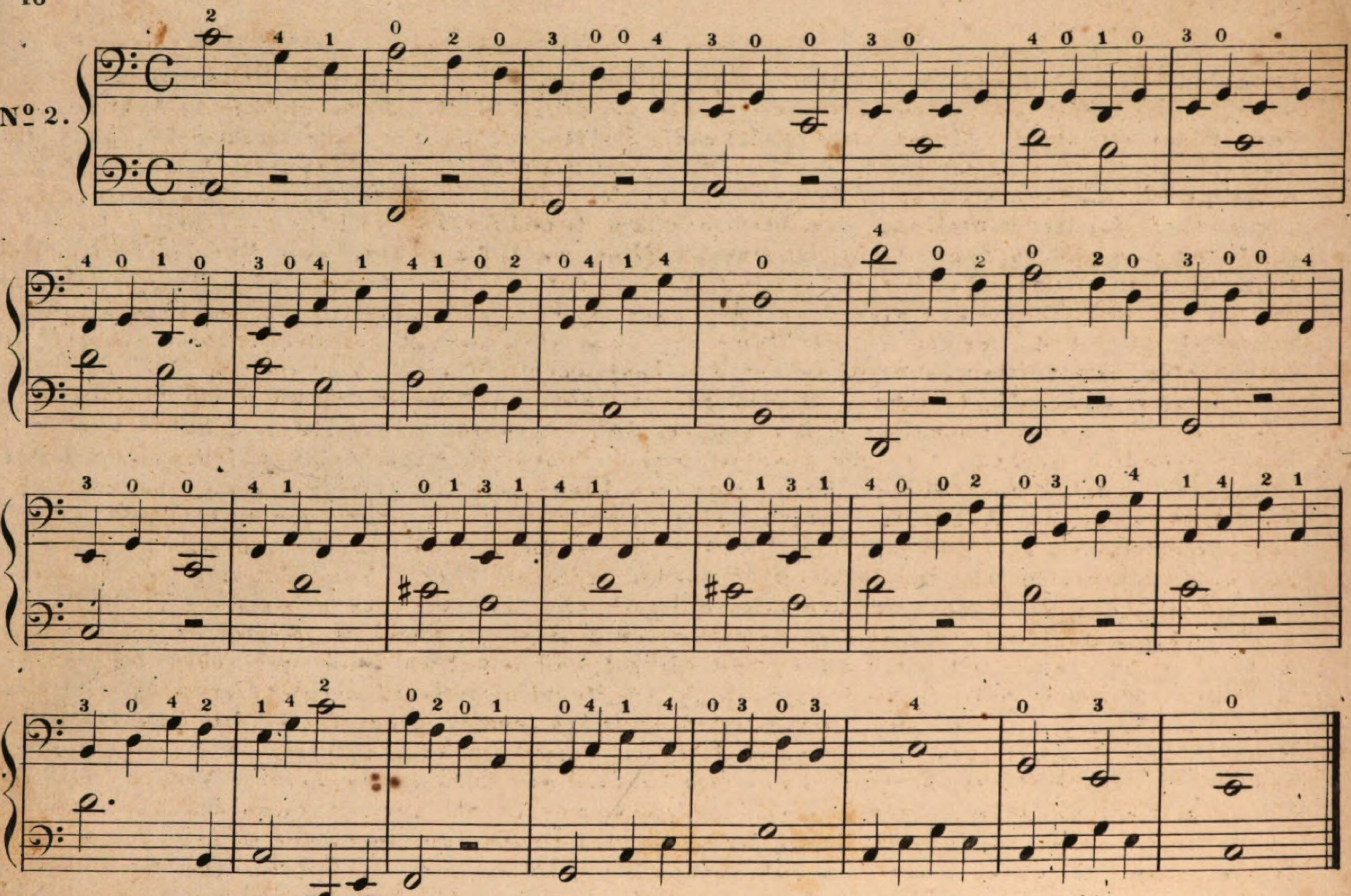


Nº 1.

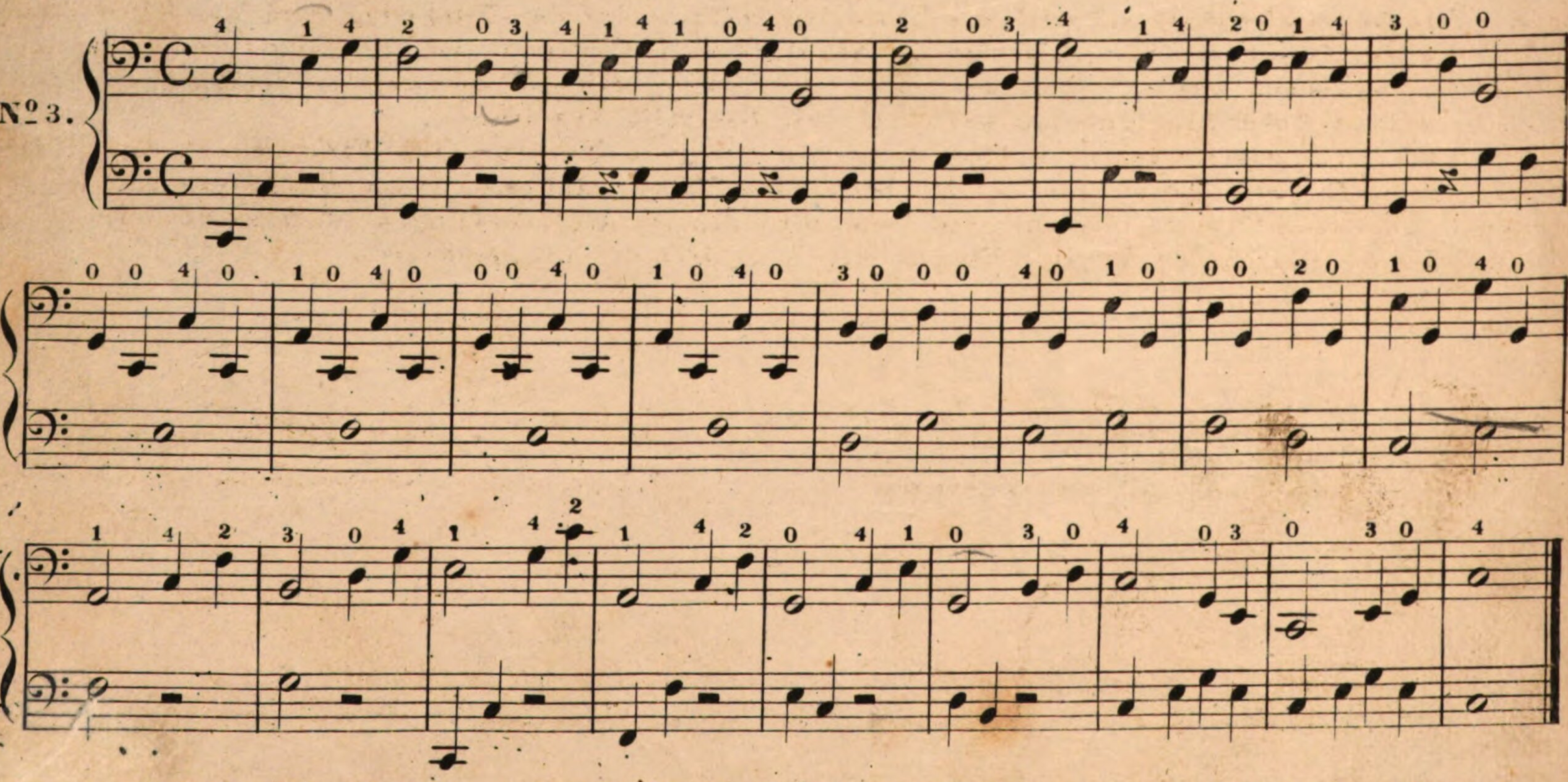




Nº 2.



Nº 3.



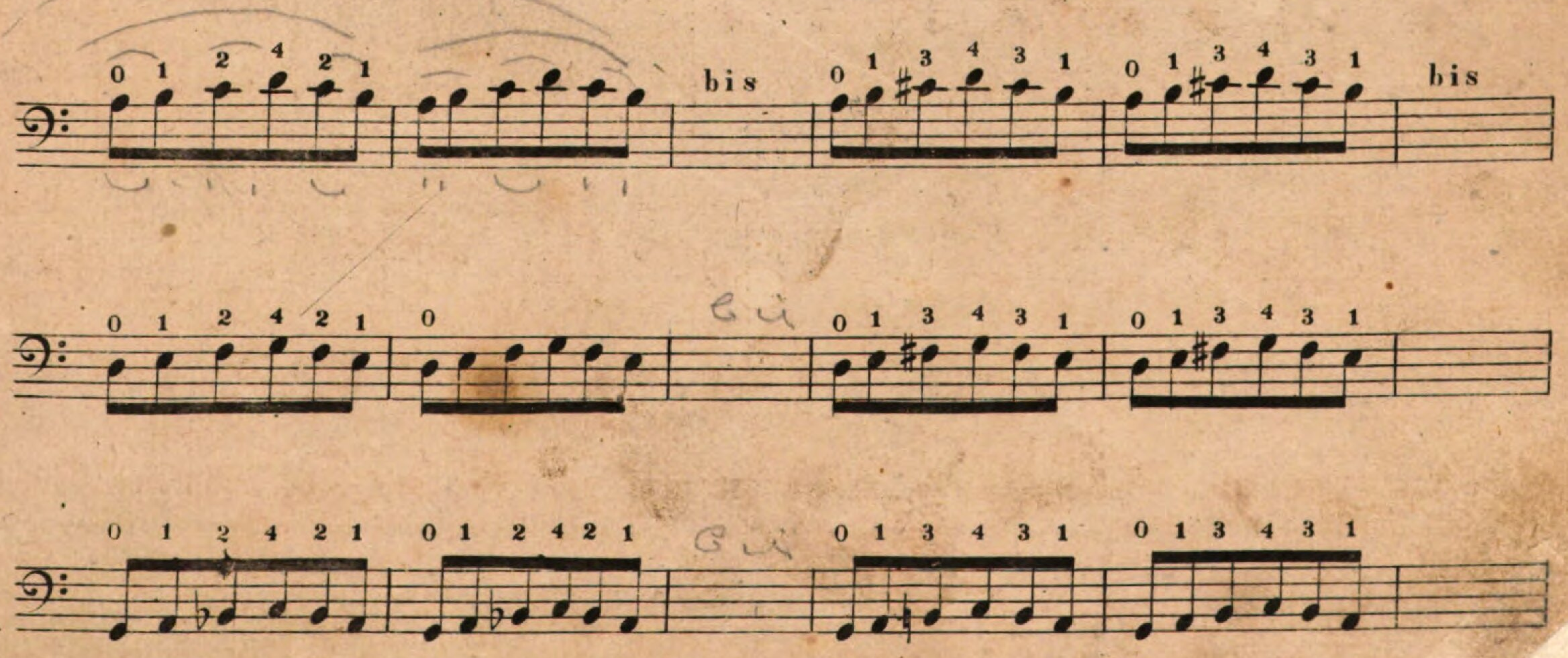
Da der Schüler indess nicht immer die Hülfe seines Lehrers zum Stimmen seines Instrumentes in Anspruch nehmen kann und sich die Saiten doch oftmals verstimmen, so halte ich es für gut, ihm eine Anweisung zu geben, durch welche er sein Instrument selbst einzustimmen, erlernen kann. Um den richtigen Ton, worin es gestimmt werden muss

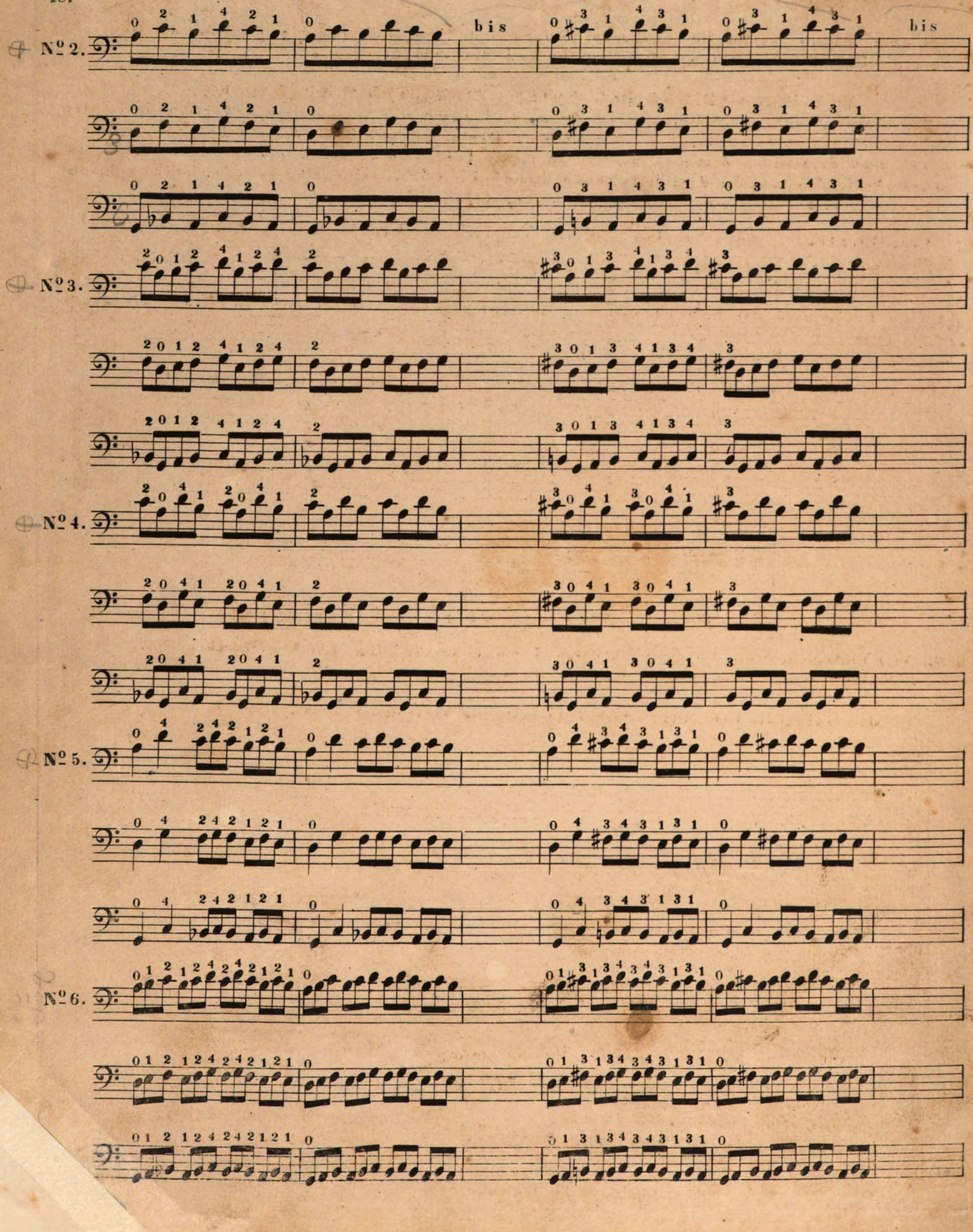
(der sich mit Worten nicht beschreiben lässt) zu treffen, muss er sich eine Stimmgabel in A anschaffen, die übrigens in jeder grössern Stadt zu erhalten ist. Nach diesem A, das um acht Töne höher ist als die blosse Saite, welche die Hälfte des ganzen Zuges ausmacht, muss das blosse A (erste Saite) gestimmt werden. Wenn der Schüler die acht Töne tiefer im Gehör nicht gleich auffassen kann, so braucht er nur den Finger in die Mitte der A Saite zu legen und sie in dieser Stellung anzustreichen, um denselben Ton richtig zu treffen. Ein Drittheil von dem ganzen Zuge macht die Quinte. Hier muss der Lehrer eine Querlinie mit Bleifeder über das Griffbrett machen (die sich so bald nicht verwischen wird). Gegen diese Linie umlegt der Schüler den Finger auf der zweiten Saite (D) und stimmt so lange, bis die zweite Saite mit der ersten im Einklang ist, und eben so mit der dritten zur zweiten, und der vierten zur dritten. So stimme er das Instrument in allen vier Saiten. Wie übrigens gestimmt werden soll, und wie man den Wirbel dabei anfassen muss, wäre überflüssig zu beschreiben, denn eine einmalige Erklärung des Lehrers wird dieses jedem Schüler hinlänglich begreiflich machen. So auch gebe ich hier eine Anleitung, mittelst welcher der Schüler sich in Abwesenheit des Lehrers daran gewöhnen kann, rein zu greifen. Wenn man nämlich die ganze Länge des Zuges in achtzehn (18) Theile theilt, so macht der erste Theil davon den ersten halben Ton, also auf der A Saite, B. Von diesem B, theilt man wieder den ganzen Zug in achtzehn Theile, dann ist H wieder der erste Theil. Von diesem H, macht der achtzehnte Theil C; von C der achtzehnte Theil cis; von cis der achtzehnte Theil D; von D der achtzehnte Theil dis, und so von dis der achtzehnte Theil E. Weiter braucht es im Anfang nicht eingetheilt zu werden, weil die folgenden halben Töne sich schon um acht Töne tiefer auf der D Saite befinden. Nach diesen Querlinien lernt der Schüler rein greifen. Diese Berechnung ist nach der gleichschwebenden Temperatur eingetheilt. Die Kenntniss des Unterschieds, der zwischen einem halben Ton, der durch ein Kreuz (♯) erhöhet, oder durch ein B (♭) erniedert ist, besteht, kann dem Schüler im Anfang von keinem Nutzen sein, im Gegentheil, es würde ihn nur verwirren; zudem kommt es oft vor, dass man des Ausdrucks wegen einen erhöhten Ton, durch ein Kreuz, höher, und einen erniederten Ton, durch ein ♭, tiefer nimmt, als er nach der Ton-Berechnung sein sollte, wie im Capitel vom Vortrage zu sehen ist; in solchen Fällen streitet das Gefühl gegen die Ton-Berechnung.

Zur Bequemlichkeit habe ich die Ton-Eintheilung auf der Zeichnung von der Einrichtung des Violoncells, angemerkt; hat nun der Schüler ein Instrument, wo die Länge des Zuges mit dem angegebenen nicht übereinstimmt: so muss er sich die Berechnung selbst machen, und sie mittelst Querlinien auf dem Griffbret mit Bleistift bezeichnen.

Ehe wir weiter gehen, halte ich es von grossem Nutzen, erst Fingerübungen auf der A, D und G Saite vorzunehmen. Diese werden jedoch nur mit wenig Bogenstrich, und zwar gegen die Spitze des Bogens gemacht. Durch diese Uebungen lernt der Schüler gleich zu Anfang den zweiten Finger mit dem dritten abzuwechseln.

Nº 1.





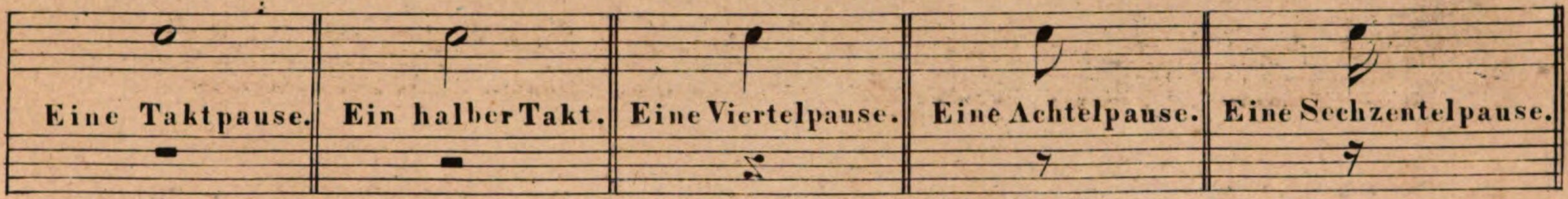
Nº 2.
bis
bis
Nº 3.
Nº 4.
Nº 5.
Nº 6.

Da wir mit der ersten Bogenführung nun zu Ende sind, wollen wir in gedrungener Kürze über die Geltung der Noten, die Taktarten und Pausen sprechen.

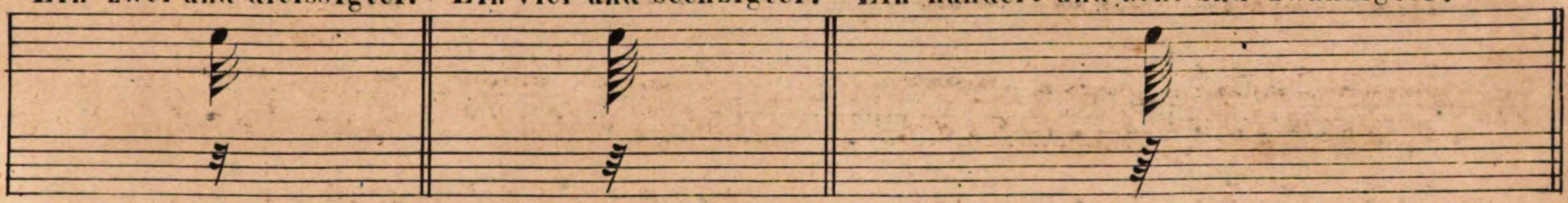
VON DER GELTUNG DER NOTEN, TAKTARTEN UND PAUSEN.

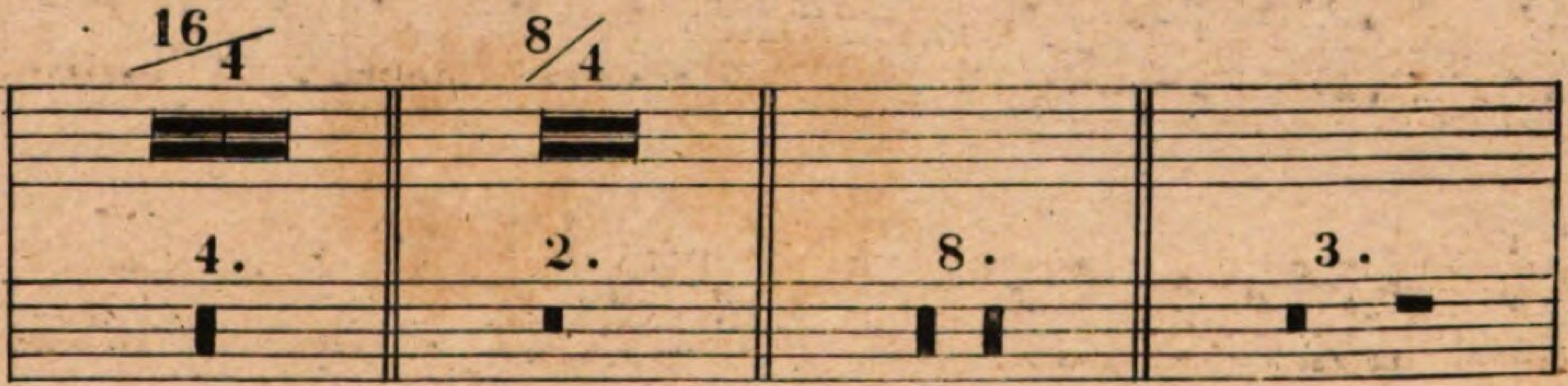
Die Dauer, Länge und Geltung der Töne wird durch die verschiedenen Formen der Noten angezeigt. Wir geben hier deren verschiedene Gestalten, wie auch die der Pausen. Pausen nennt man diejenigen Zeichen, die sich in einem Takte, oder auch Taktweise in einem Musikstück vorfinden, und die Zeit bezeichnen, innerhalb welcher eine Stimme oder auch mehrere schweigen, und somit einen Stillstand hervor bringen.

Vier Viertel. Zwei Viertel. Ein Viertel. Ein Achtel. Ein Sechzehntel.



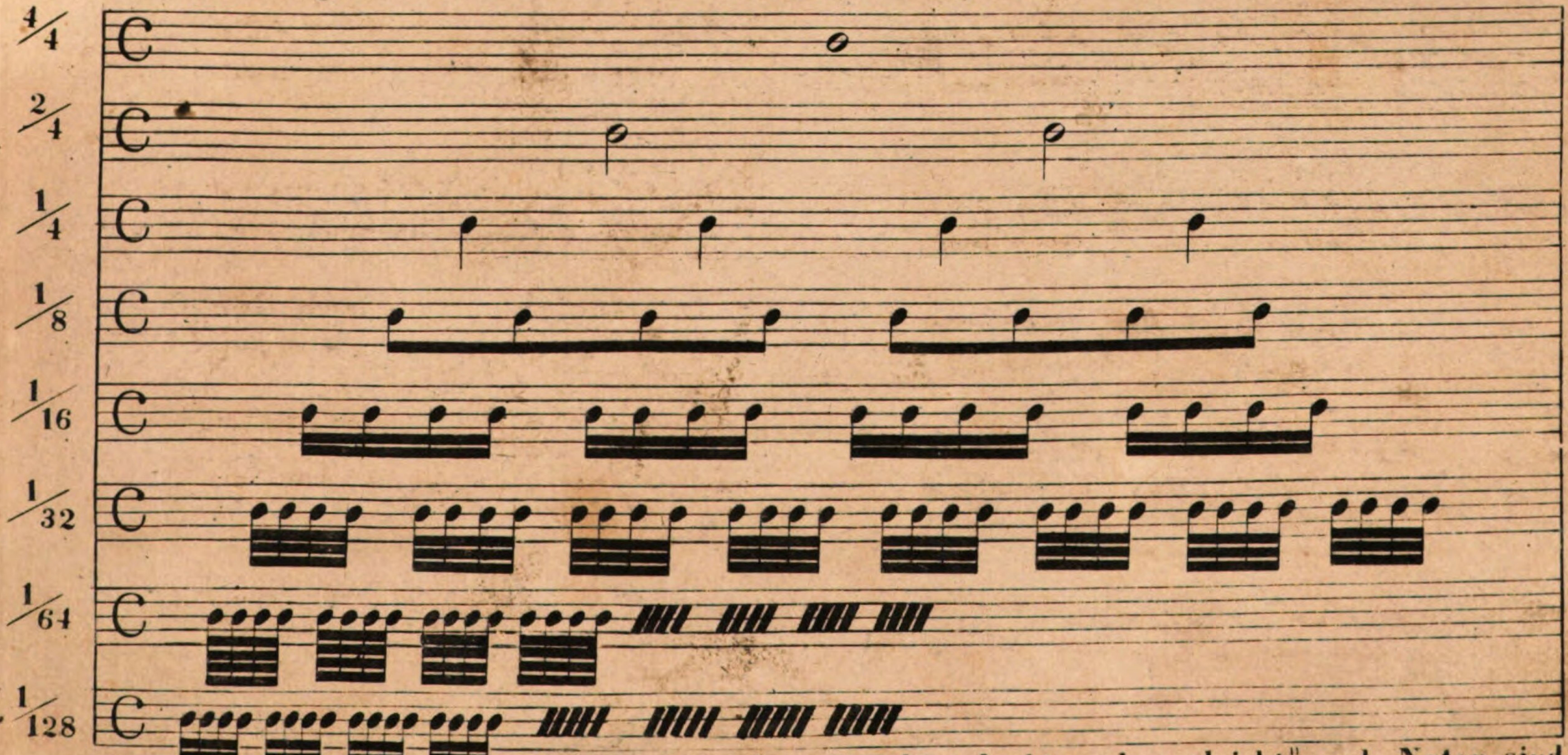
Ein zwei und dreissigtel. Ein Vier und sechzigtel. Ein hundert und acht und zwanzigtel.





Die Vier Taktnoten, so wie die Zwei Taktnoten, kommen nur in alten Kirchen-Musiken vor. Aber die Vier und Zweitakt Pausen in allen unseren Musiken, so wie die zusammen-gesetzten.

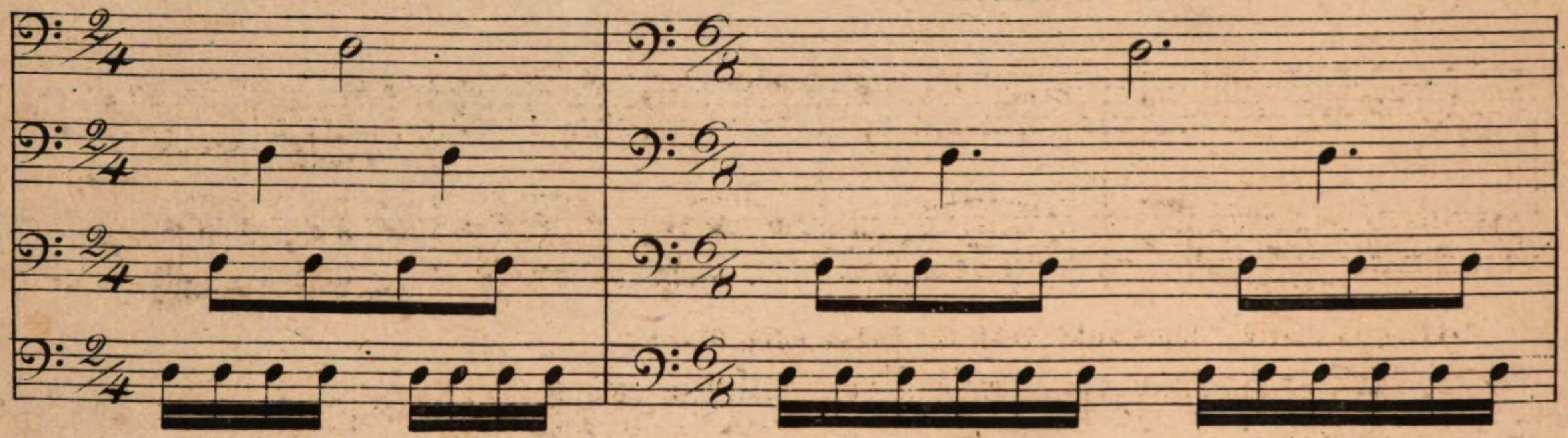
Hier folgt die Uebersicht aller Takttheile im Vierviertel Takt.



Wenn es der Raum nicht erlaubt, und es gleichtönende Noten sind, so füllt man die fehlende Zahl mit Strichen aus. Dies kommt sehr oft vor.

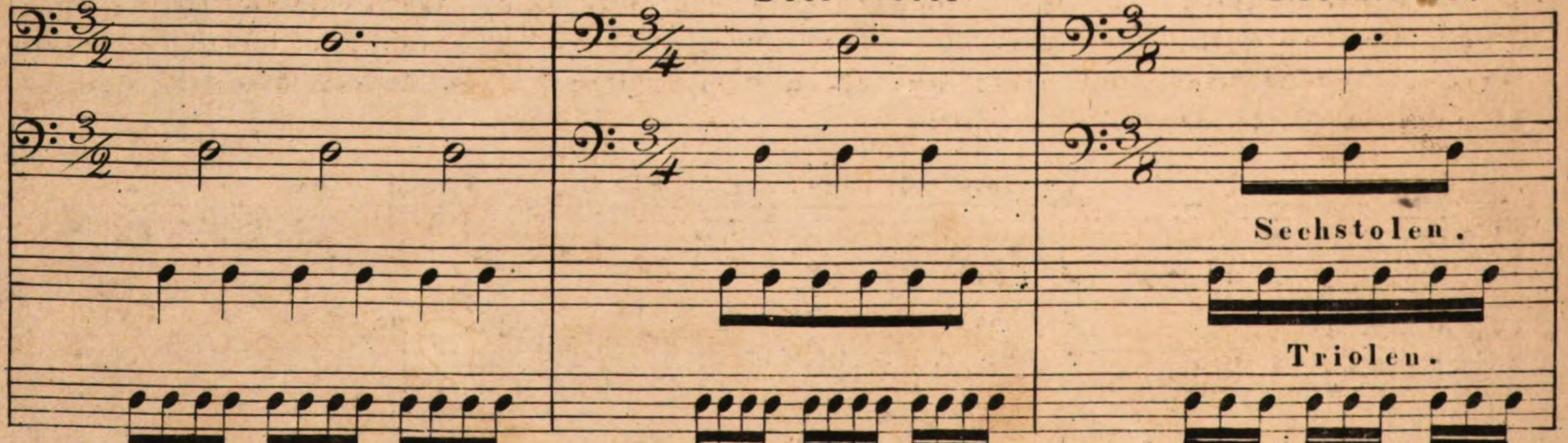
Das vorstehende Beispiel enthält vier Viertel, und wird dem zu folge Veirvierteltakt genannt, ist also ein gerader Takt. Zu den verkleinerten geraden Taktarten gehört der Zwei-viertel Takt und der Sechsachtel Takt, auch letzterer weil auch er sich in zwei gleiche Theile theilt. Um die Dauer von drei Achteln mittelst einer Viertelnote zu schreiben, macht man hinter der Viertelnote einen Punkt welcher die Note um die Hälfte verlängert. Diese Regel gilt bei allen Noten, hinter welchen sich ein Punkt befindet, so wie auch bei den getheilten Pausen. Nur hinter eine ganze oder halbe Taktpause setzt man nie einen Punkt.

Zweiviertel Takt. Sechsachtel Takt.



Anmerkung. Der Punkt hinter der ganzen Taktnote im Sechsachtel Takt zeigt keine Dreiviertel, sondern Sechsachtel an. In der Behandlung von in Sechsachtel Takt und in Dreiviertel Takt geschriebenen Stücken liegt ein grosser Unterschied, wenn gleich Einige irrigerweise Sechstolen statt Triolen schreiben. Bei Triolen hat nur die erste Note den Druck, bei Sechstolen aber die erste, dritte und fünfte, obschon in der Ausführung dieser Druck nicht hörbar ist, sondern nur im Gefühl liegt. Zu den geraden Taktarten gehört auch noch der Zwölfachtel-Takt, der als ein doppelter Sechsachtel-Takt zu betrachten ist, in der Behandlung weicht er sehr von dem Vierviertel Takt ab, obschon der Vierviertel Takt oft wie der Zwölfachtel Takt klingt.
Zu den ungeraden Taktarten oder Tripeltakten gehört der Dreizweitel-Takt, der Dreiviertel-Takt, und Dreiachtel-Takt.

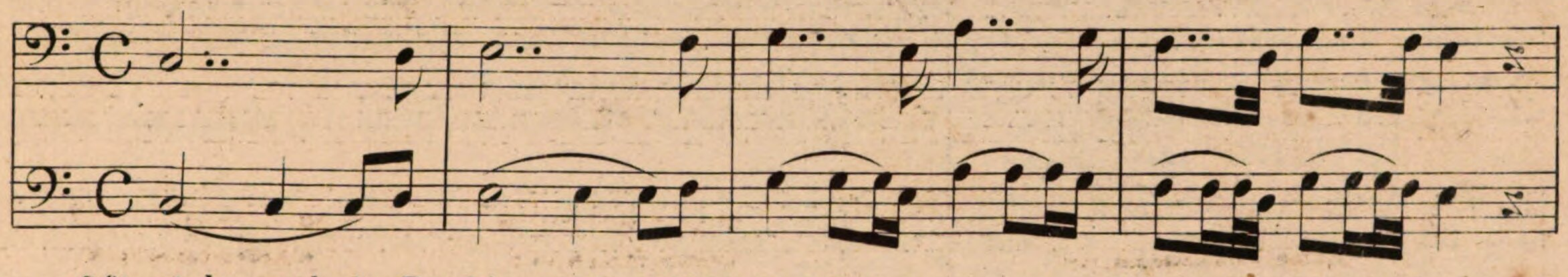
Dreizweitel. Dreiviertel. Dreiachtel.



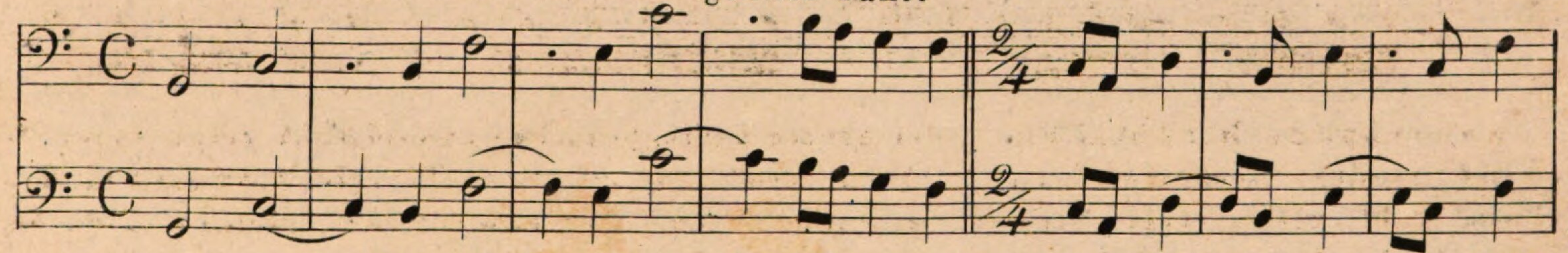
Das Tempo, oder Zeitmaass eines Stückes, wird immer zu Anfang desselben vorgemerkt. Wenn im Vierviertel-Takt ein Strich ₵ durch das Taktmaass gemacht ist, so bedeutet dies, dass das Stück im allabreve Tempo, wo nur ein Herunter und Hinaufschlag statt findet, gehen soll. Dieses findet bei Stücken, die im feurigen Tempo vorgetragen werden sollen,

statt. Ein mehreres über das Tempo findet man im zweiten Theil. Wenn ein Takt voll ist, d. h. wenn die zu Anfang des Tonstücks bestimmten Takttheile z. B. Vierviertel, Dreiviertel, oder Zweiviertel, jedes mal vorhanden sind, so wird es durch einen so genannten Taktstrich angezeigt. Daher heissen alle die Noten, Pausen und Punkte zwischen zwei solchen Strichen (in jeder Taktart zusammen,) ein Takt.

Ueber den Punkt nach einer Note ist noch zu bemerken, dass, wenn mehrere Punkte nach einer Note stehen, was öfters der Fall ist, alsdann von jedem Punkt noch die Hälfte von jedem Punkt hinzugerechnet wird. Folgendes Beispiel mag dieses verdeutlichen.

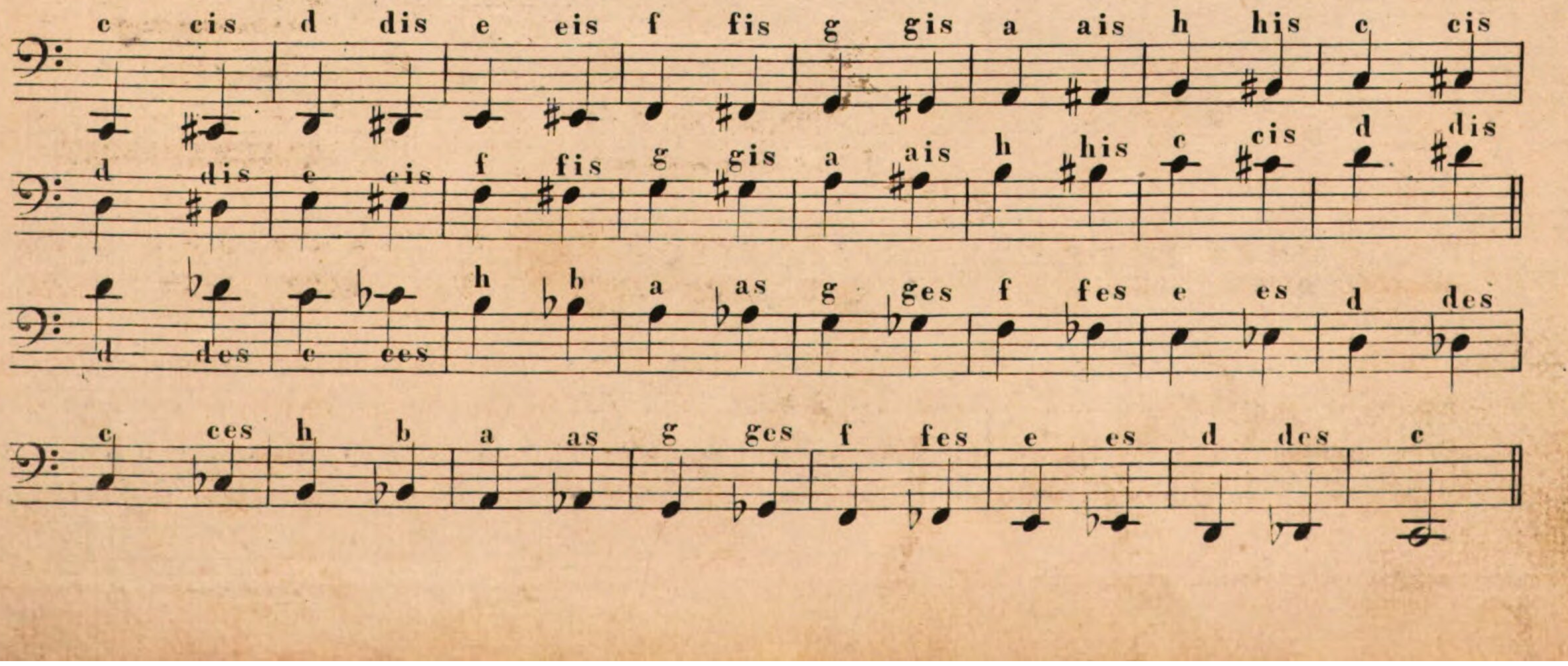


Oft steht auch der Punkt erst im folgenden Takt.



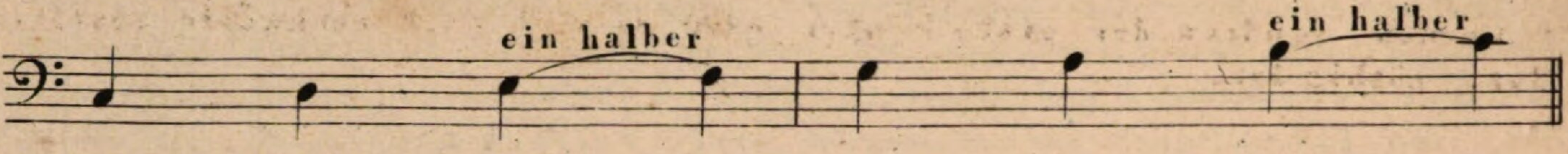
VON DEN KREUZEN UND B'EN.

Wir kommen nun zu den Kreuzen (♯) und B'en (♭), um auch in einer anderen Tonart als C dur spielen zu lernen. Ein Kreuz vor einer Note erhöht dieselbe um einen halben Ton, ein ♭ vor einer Note erniedrigt sie um einen halben Ton. Um einen erhöhten oder erniedrigten Ton wieder in seine vorige Stelle zu bringen, wird ein Auflösungszeichen, Quadrat (♮) gebraucht. Wird ein Ton durch ein Doppelkreuz (×) um zwei halbe Töne erhöht, oder durch ein DoppelB (♭♭) um zwei halbe Töne erniedrigt, so steht erst ein Quadrat, und dann das Zeichen, in welcher Lage der Ton sein soll, als ♮♯ oder ♮♭. Zuerst lerne man die Töne die durch Kreuze erhöht sind und zwar auf allen vier Saiten, nach diesen die mit den bs bezeichnet, d. h. erniedrigt sind.



VON DEN TONLEITERN.

In jeder harten oder Dur-Tonleiter ist vom dritten Ton zum vierten und vom siebenten zum achten nur ein halber Ton, sie sind hier mit einen Bogen bezeichnet die übrigen sind ganze Töne, weil ein halber dazwischen liegt: als



und so in allen übrigen Dur-Tonleitern.

Jede harte (Dur-) Tonleiter hat auch eine weiche (Mol-) Tonleiter die gleiche Vorzeichnung mit ihr hat. Diese ist eine kleine Terz unter der Dur-Tonleiter und der siebente Ton wird dann um einen halben Ton erhöht, um den Leitton zu dem achten Ton zu geben. Auch wird der sechste Ton als Uebergang zum siebenten erhöht, und so entsteht die grosse Sext. Im Heruntersteigen bleiben sie alle in ihrer gewöhnlichen Lage, das heisst, ohne Erhöhung.

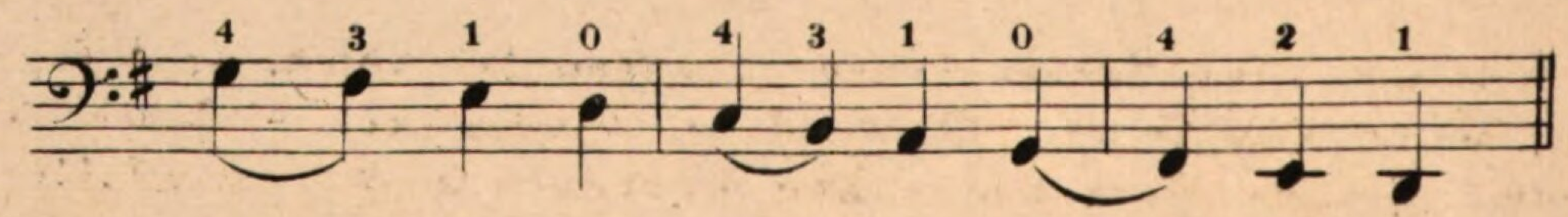
Die Tonleitern mit Kreuzen entstehen, wenn man von C dur, wo nichts vorgezeichnet ist, eine Quinte (g) höher steigt. und so weiter mit den Quinten fortfährt, wo dann jederzeit der siebente Ton durch ein Kreuz erhöht werden muss; so wird bei G dur aus F, fis dieses Kreuz wird gleich zu Anfang hinter dem Schlüssel vorgezeichnet, und gilt dann für das ganze Stück.

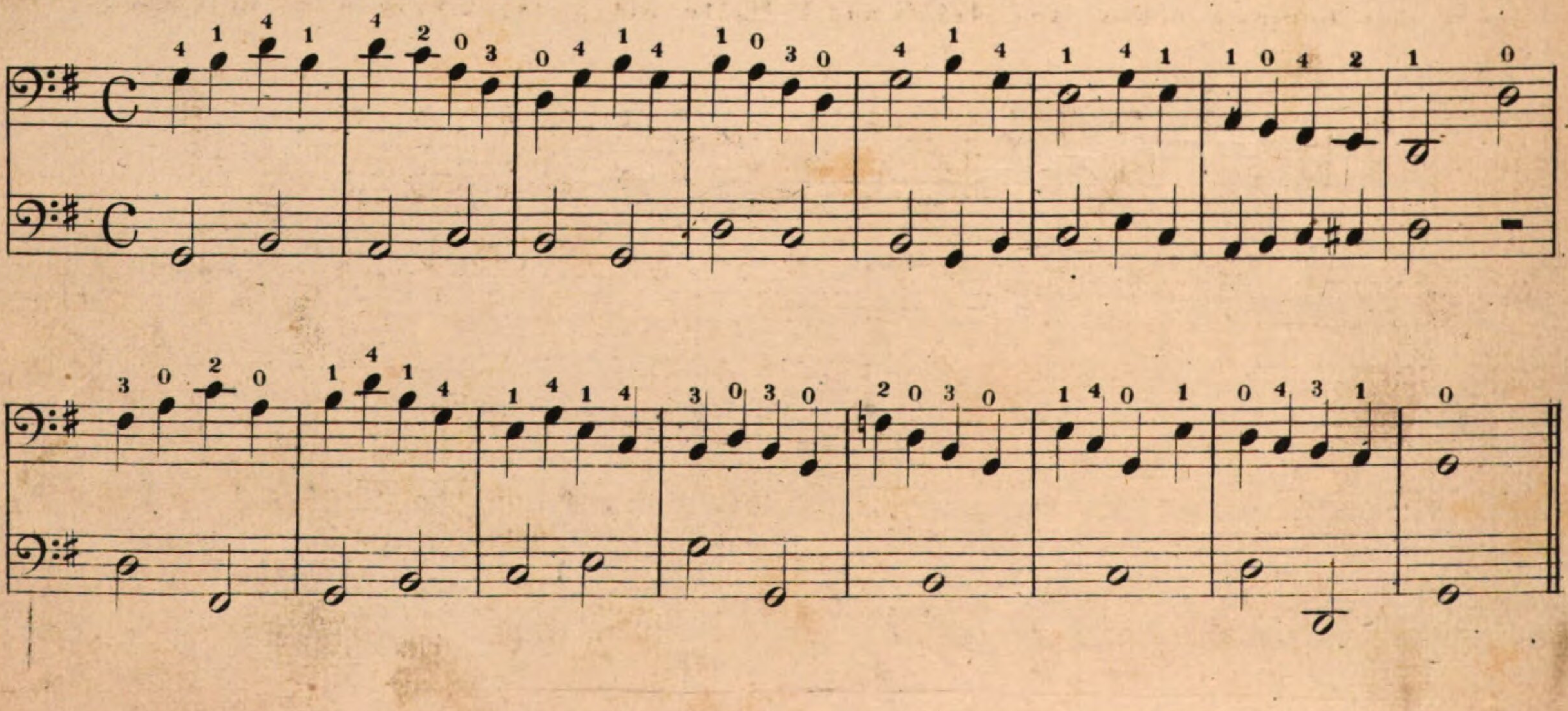
Bis daher hatte man nur eine kleine Terz in den Fingersatz, aber in G dur kommt auf der C Saite schon eine grosse Terz vor, nehmlich D, E, Fis. Bei den grossen Terzen wird der erste Ton mit dem ersten, der zweite Ton mit dem zweiten, und der dritte mit dem vierten Finger genommen, nur muss man wegen des Streckens des ersten Fingers die Hand nicht aus der gehabten Lage bringen.

Um die Tonarten leichter zu erlernen, wollen wir zuerst kleine Stücke, wie sie für Anfänger passen, geben, und bemerken nur, dass solche nicht zu geschwinde, sondern der Fähigkeit eines jeden Schülers angemessen, gespielt werden müssen.

G dur hat ein Kreuz Fis.

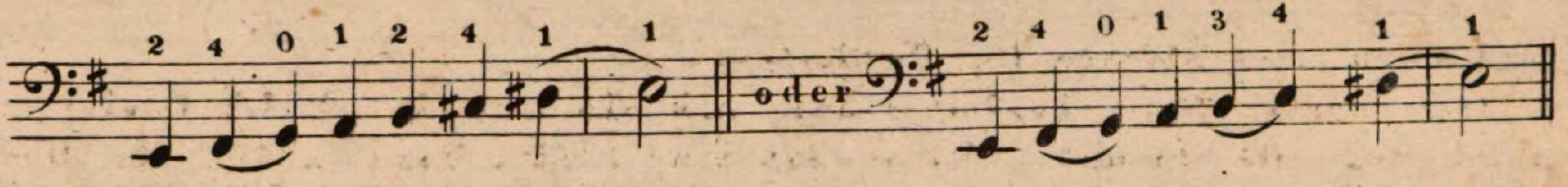
Tonleiter in G dur.



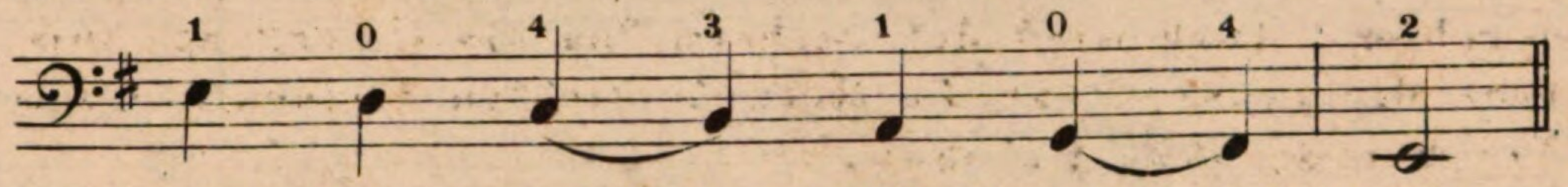


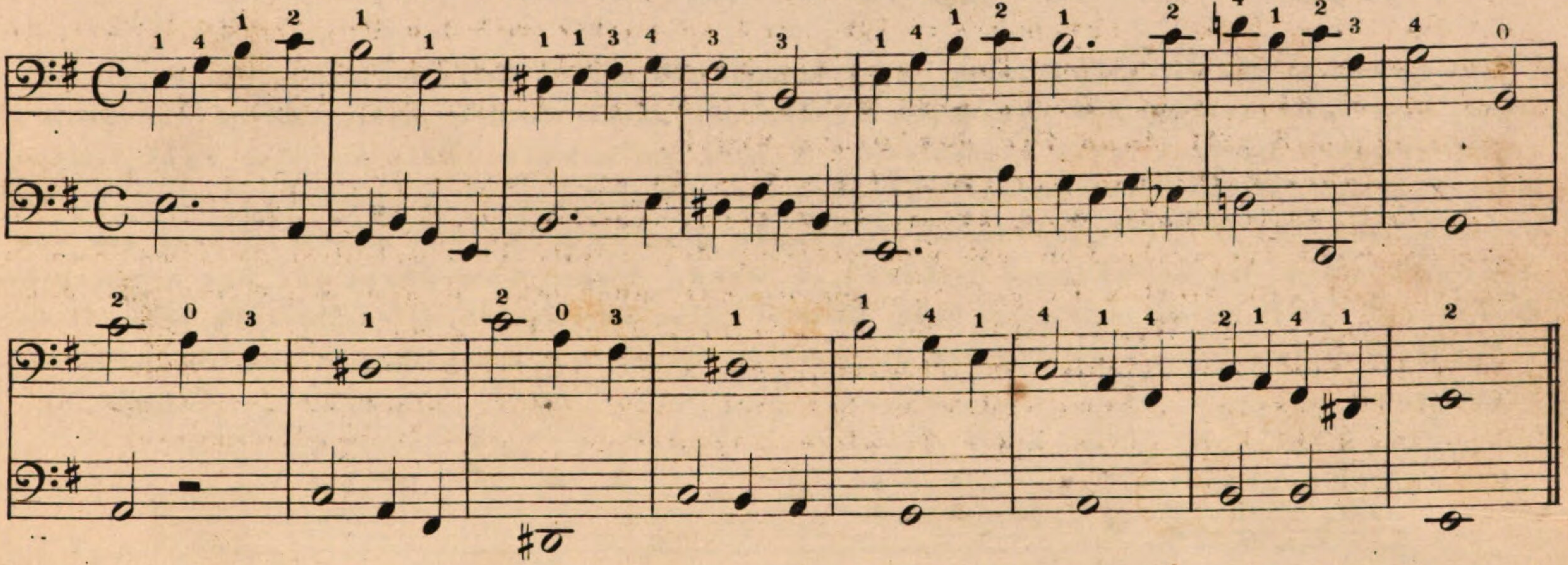
Die Mol=Tonart von G dur ist E mol, hier wird das D, wegen des Leittons zu E einen halben Ton erhöht, also Dis. Dieses Kreuz wird aber zu Anfang des Stückes nicht vorgemerkt, sondern jedesmal vor die Note D gesetzt, wenn solches sein soll. Bei dem Dis auf der D Saite muss die Hand am Halse des Instrumentes nicht verrückt werden, sondern der erste Finger wird so viel nach rückwärts gestreckt, als dazu nöthig ist.

Tonleiter E mol.



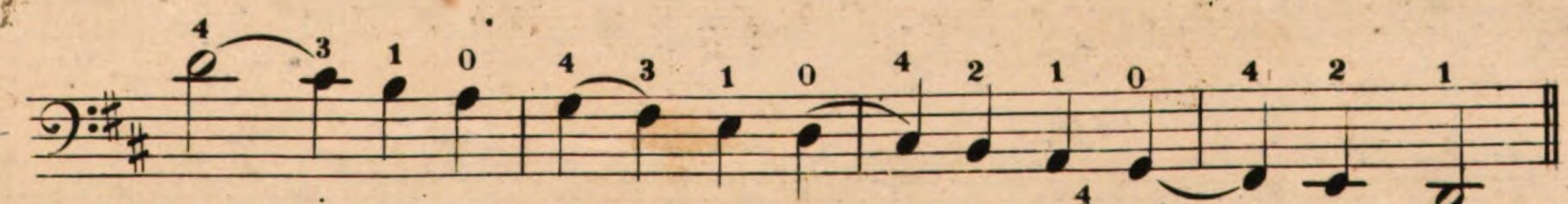
im Absteigen.

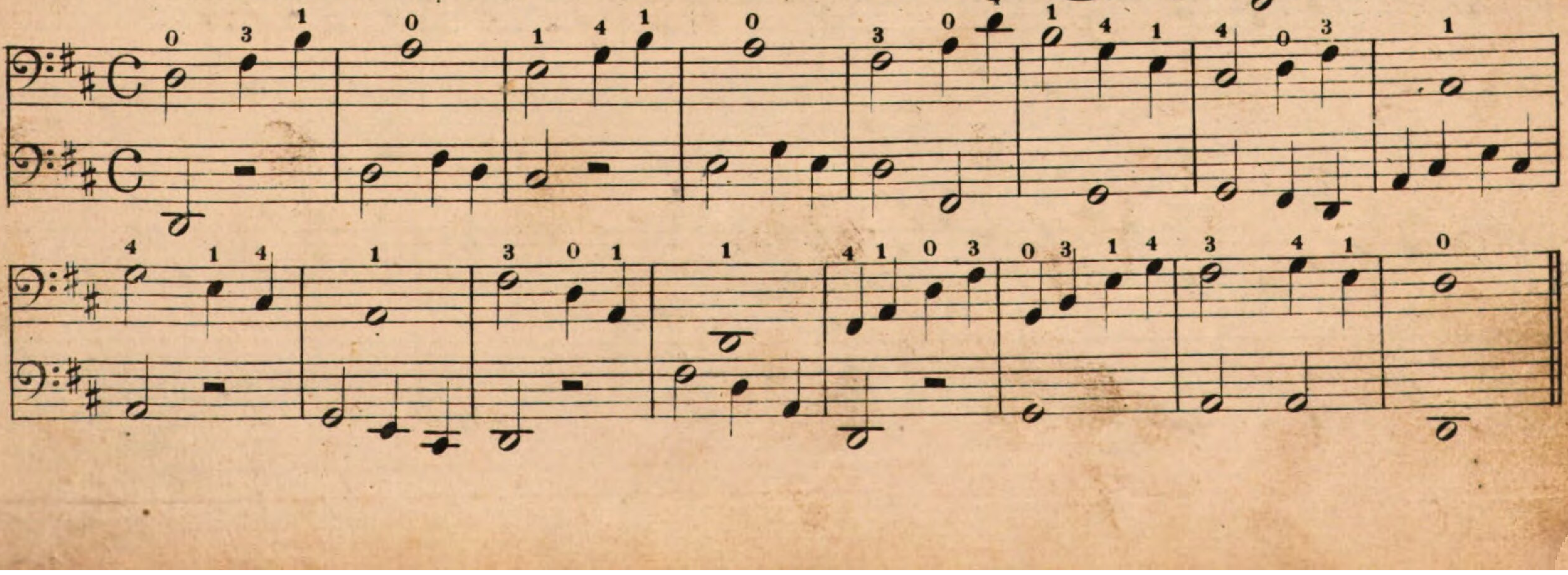




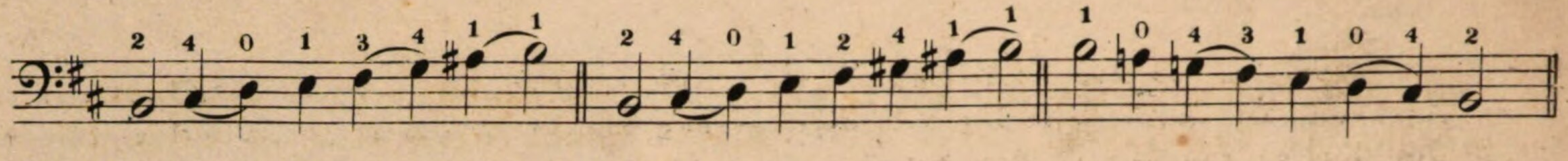
So wie man eine Quinte höher gegangen ist von C nach G, so geht man wieder eine Quinte höher von G nach D, wo dann wieder der siebente Ton (die Sept) ein Kreuz bekommt; ohne dass das schon bestehende ♯ wegfällt; dies gilt von allen durch aufsteigende Quinten erzeugten Tonarten.
Bei D dur kommen schon auf der G und C Saite die grossen Terzen in dem Fingersatze vor.

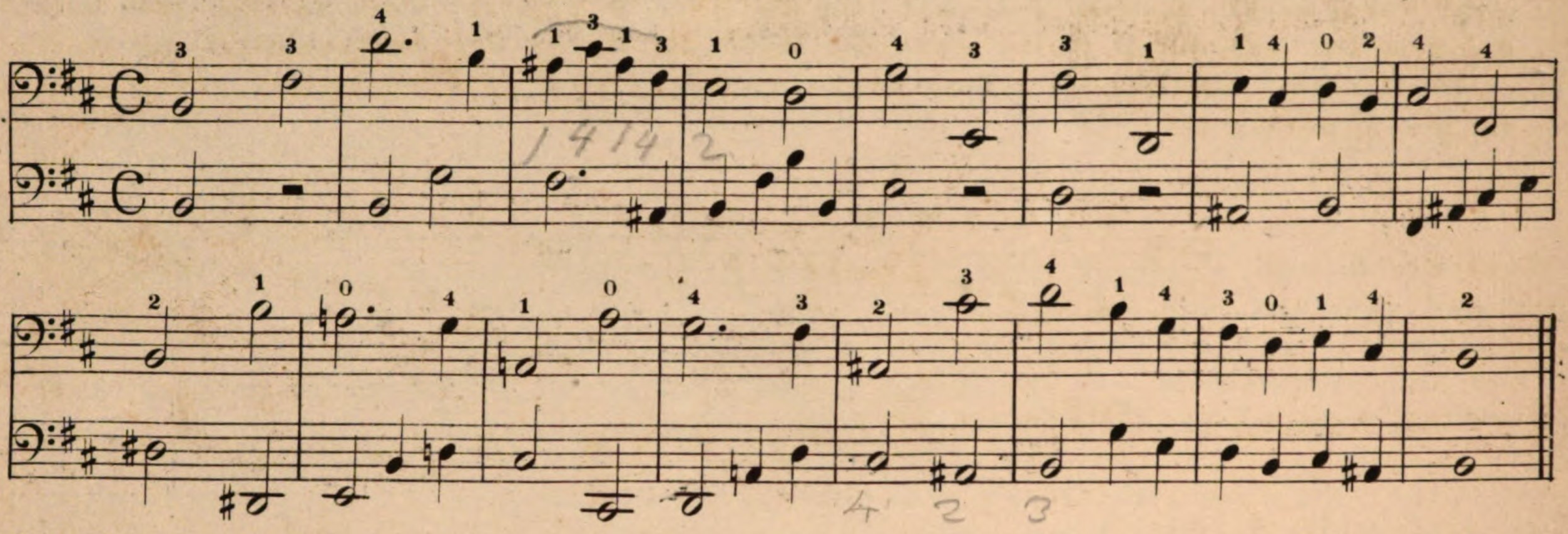
D dur.





H mol.

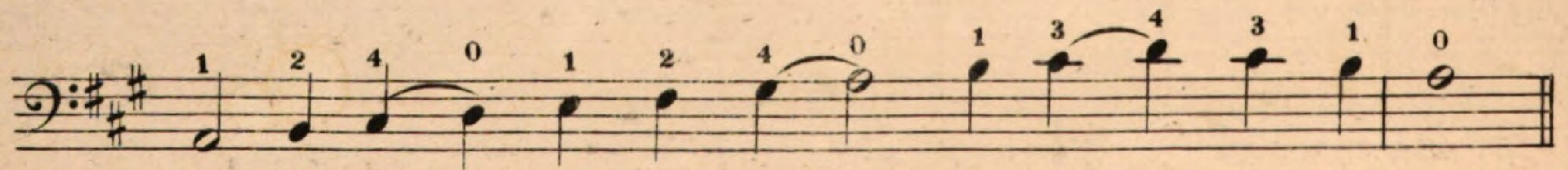


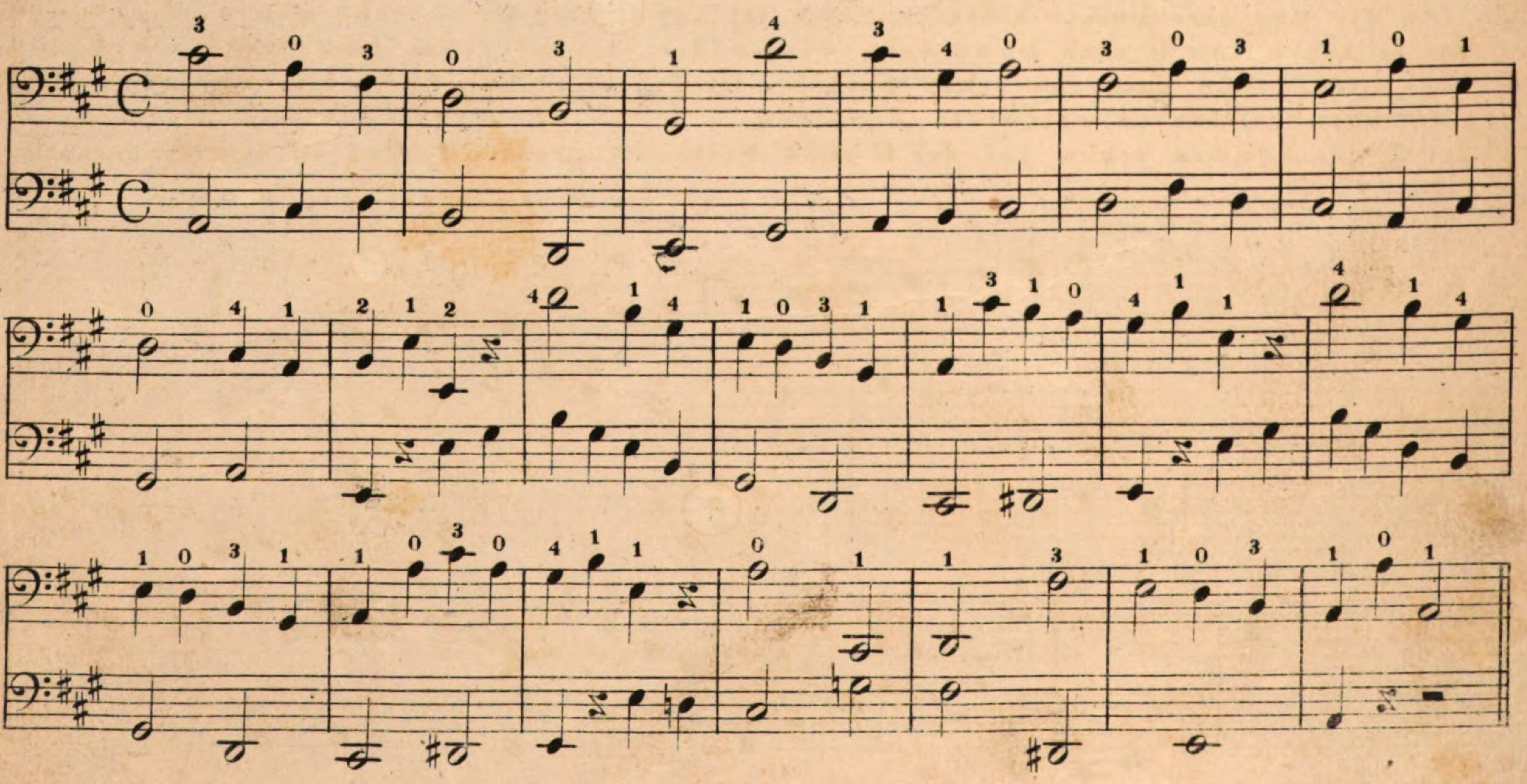


Bei diesem Stücke ist zu bemerken, dass beim H des ersten Takts der dritte Finger genommen wird, weil beim zweiten Ton der dritte Finger gebraucht werden muss, und es unbequem wäre, in derselben Distanz zwei verschiedene Finger zu nehmen. Beim sechsten Takt tritt derselbe Fall ein. Beim dreizehnten Takt wird der zweite Finger genommen; obschon bei der grossen Terz auf der G Saite der erste Finger genommen werden müsste (weil ais von A kömmt, wozu der ersteFinger gehört), so würde dessen Anwendung für das vorhergehende Fis auf der D Saite unbequem sein. Diese Fälle kommen in allen Musiken sehr oft vor.

Von D eine Quinte höher ergiebt A dur, dazu gehört Fis, cis was schon da war, und Gis, welches hinzu kömmt.

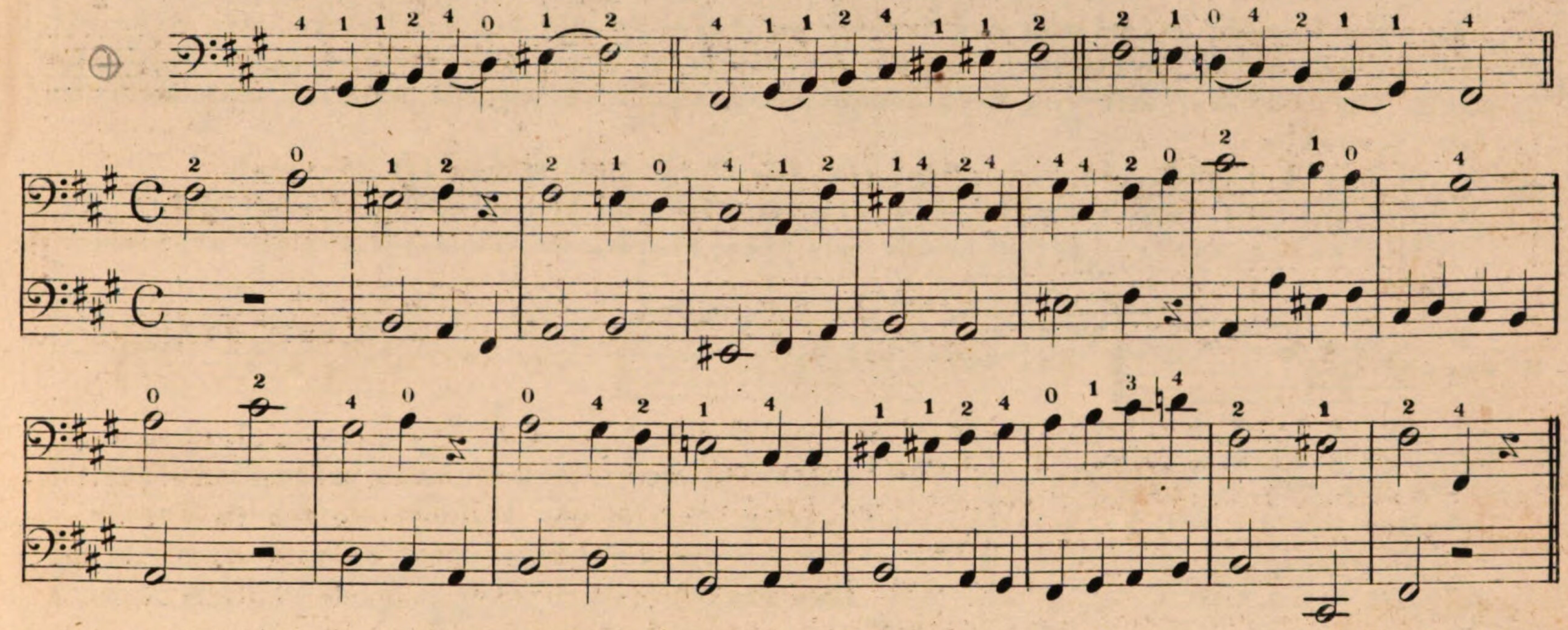
A dur.



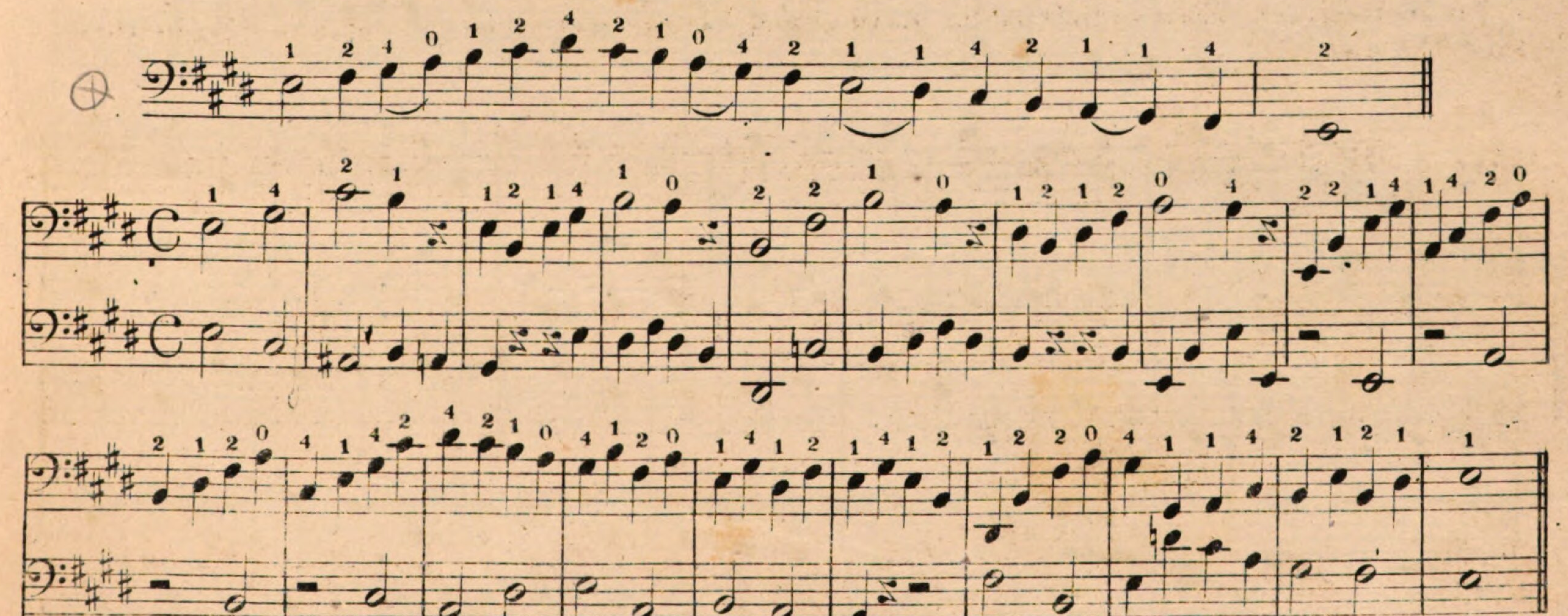


Es ist gut den Schüler gleich daran zu gewöhnen, sich den bequemsten Fingersatz zu eigen zu machen. Desshalb schreibe ich hier solche Stücke, wo man zum Theil andere Finger nehmen kann, als sie zu der Scala eigentlich gehörten, und wo dieses geschehen, ist, eben so warum es geschehen, wird der Lehrer schon dem Schüler erklären.

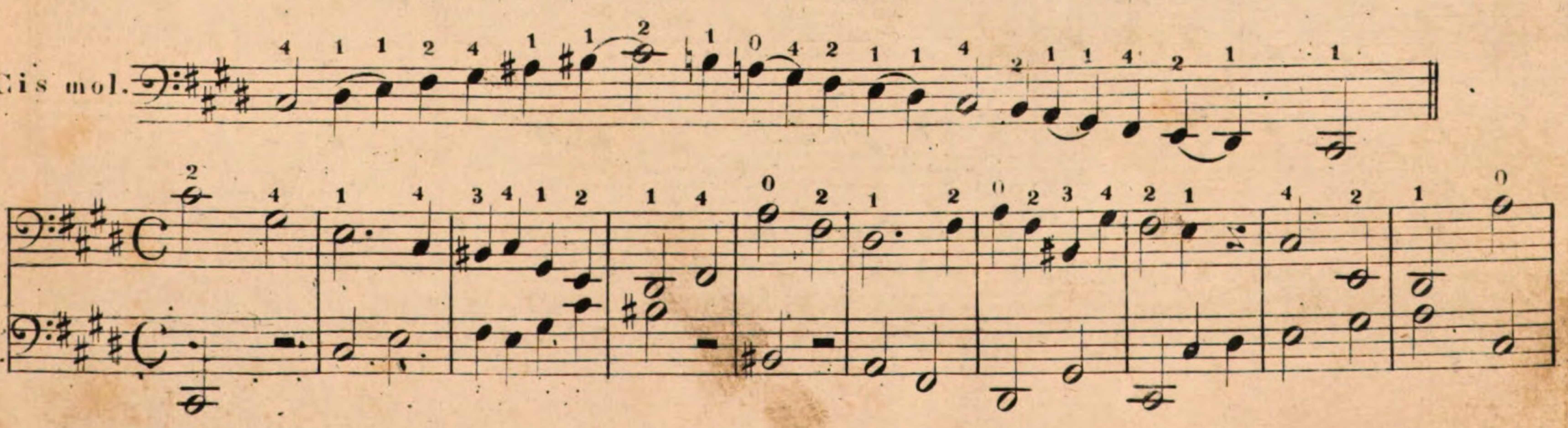
Der Mol Ton von A dur ist Fis mol.

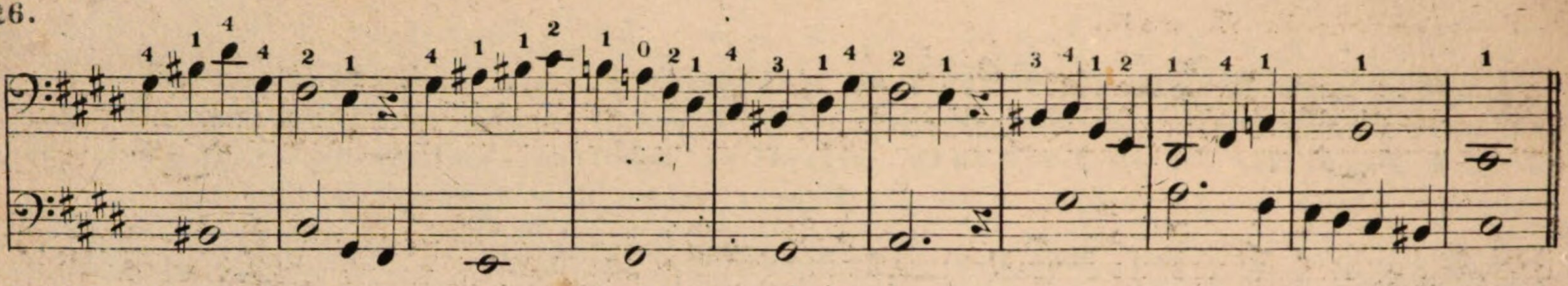


Eine Quinte höher von A ist E. E dur hat Fis, cis, gis, dis.



Cis mol.



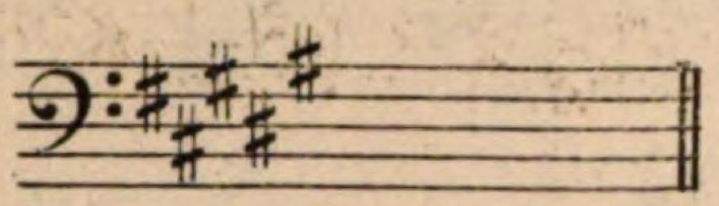
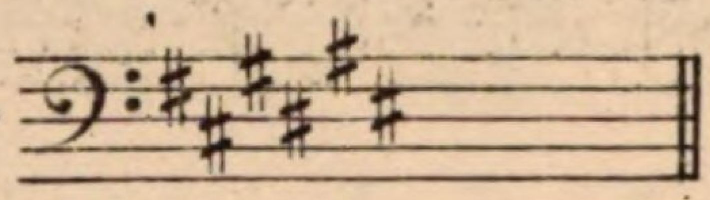
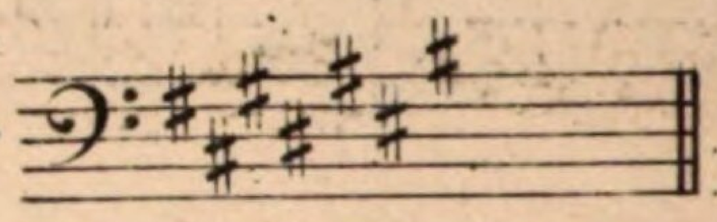


Es wäre Unrecht wenn man den Schüler im Anfange mit den Tonleitern, die mehr als vier Kreuze haben, belästigen wollte; ist dieses hier gegebene doch beinahe schon zu viel. Um ihn aber mit den Vorzeichnungen bekannt zu machen will ich noch Folgendes bemerken.

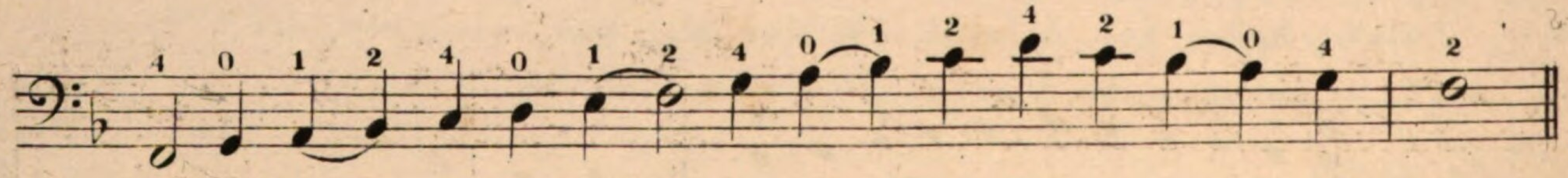
H dur hat Fis, cis, gis, dis, ais. Die Mol=Tonart davon ist gis mol.

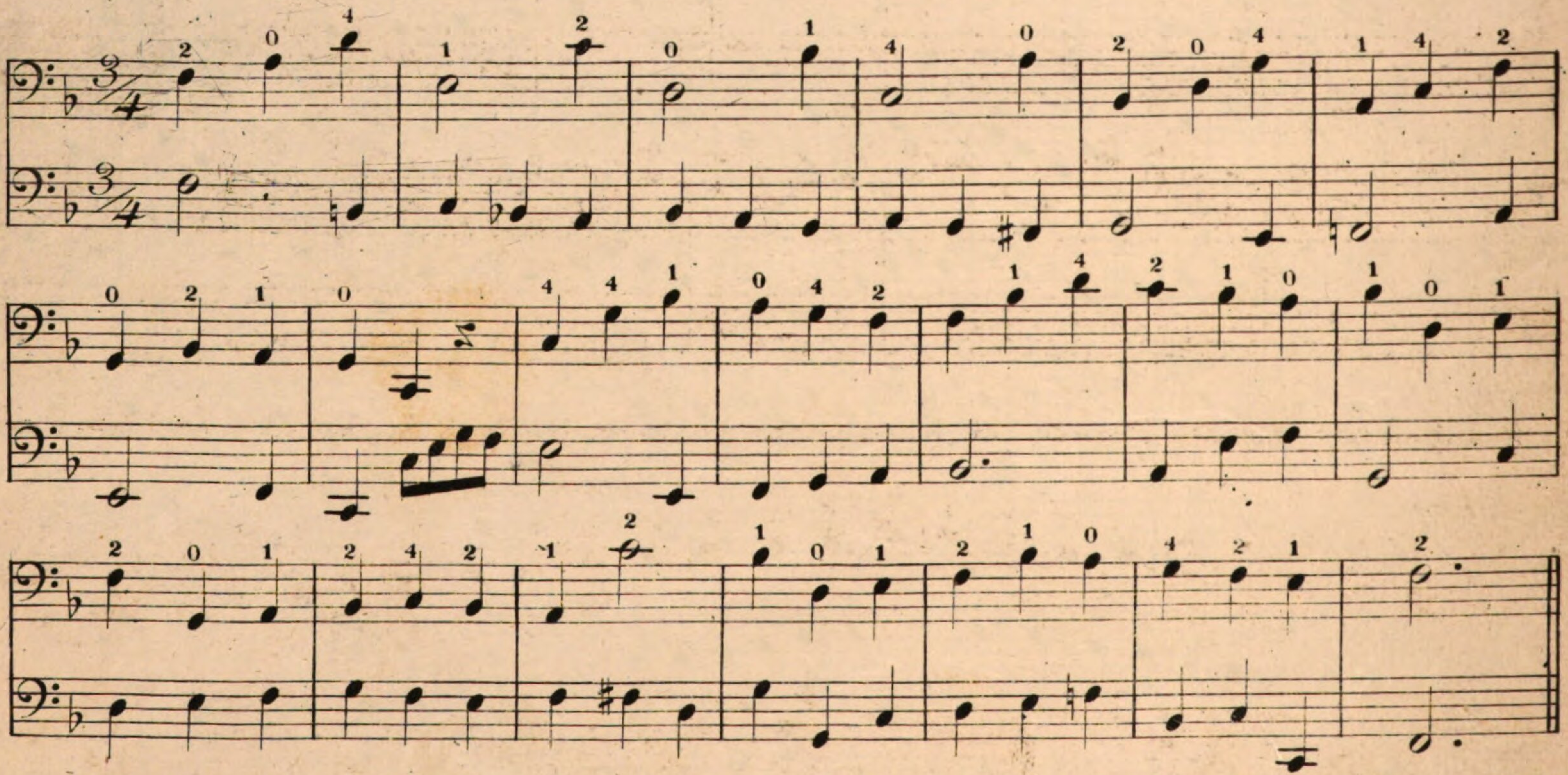
Fis dur hat Fis, cis, gis, dis, ais, eis. Die Mol=Tonart davon ist dis mol.

Cis dur hat Fis, cis, gis, dis, ais, eis, his. Die Mol=Tonart davon ist ais mol.

H dur.  Fis dur.  Cis dur. 

So wie wir die Tonarten mit ♯en von C aufwärts durch Quinten gefunden haben: so erhalten wir die mit bs bezeichneten Tonarten mittelst der herunter steigenden Quinte, von C abgezählt, wo jederzeit der vierte Ton im Aufsteigen ein ♭ bekommen muss, folglich wird aus h b. F dur hat also ein ♭.

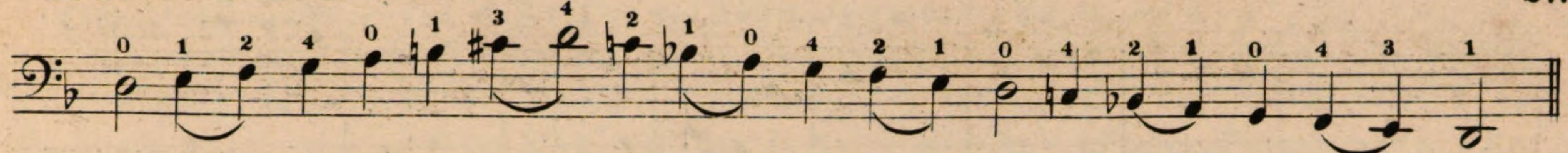
F dur. 

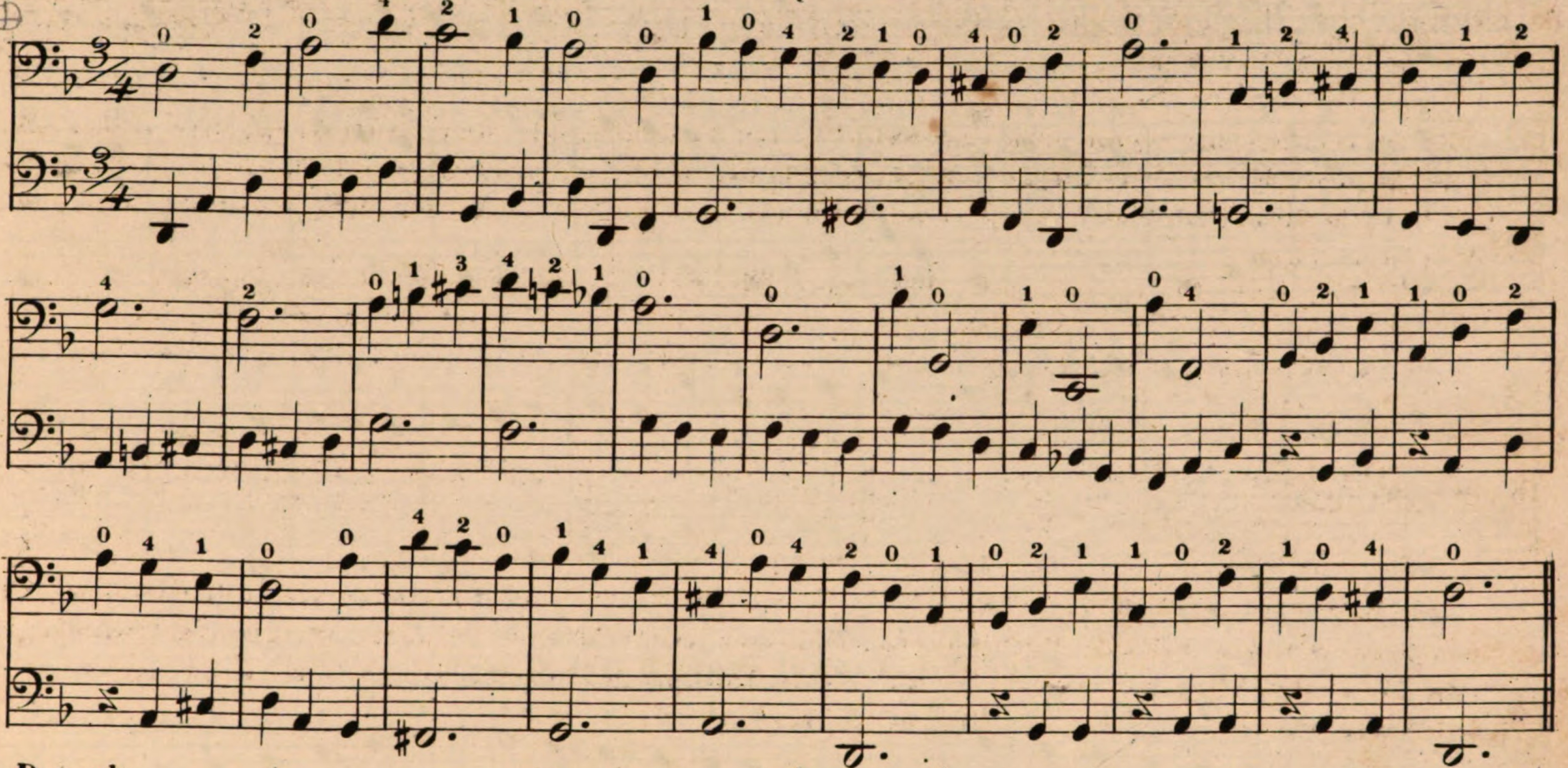


Der Daumen bleibt dem zweiten Finger gegenüber liegen. Bei dem B auf der A Saite muss der erste Finger nach rückwärts gebogen werden, ohne dass die Finger aus ihrer Stellung kommen, wie es bei den Kreuzen der Fall war.

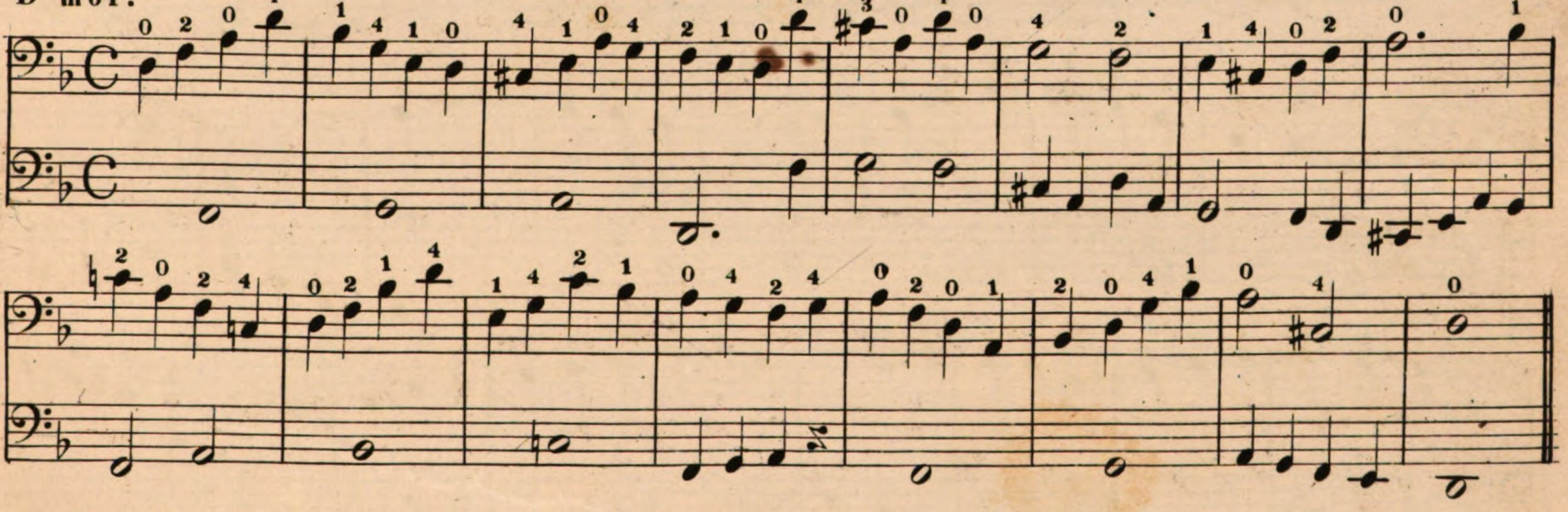
Der Mol=Ton von F dur ist D mol.

Tonleiter in D mol.



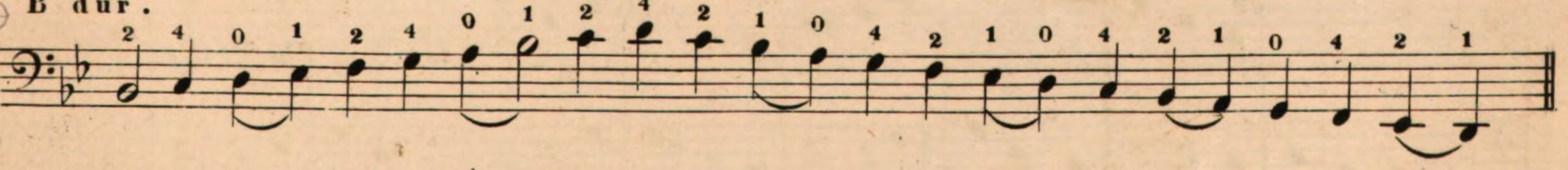


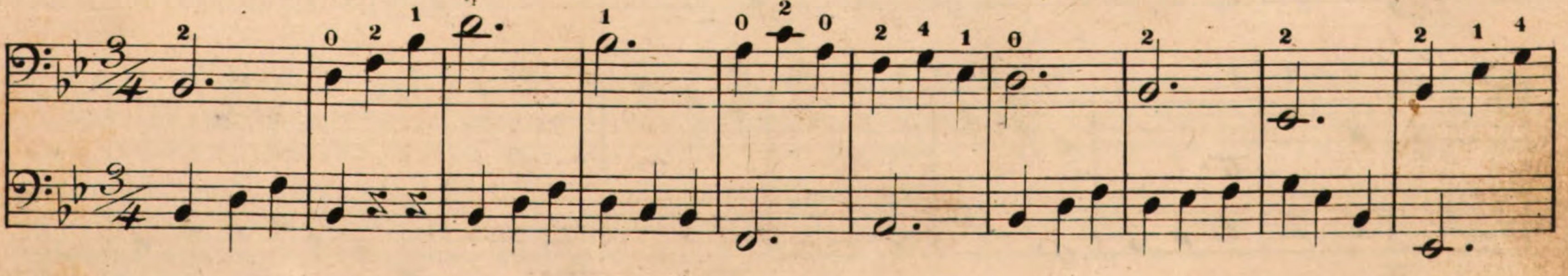
D mol.

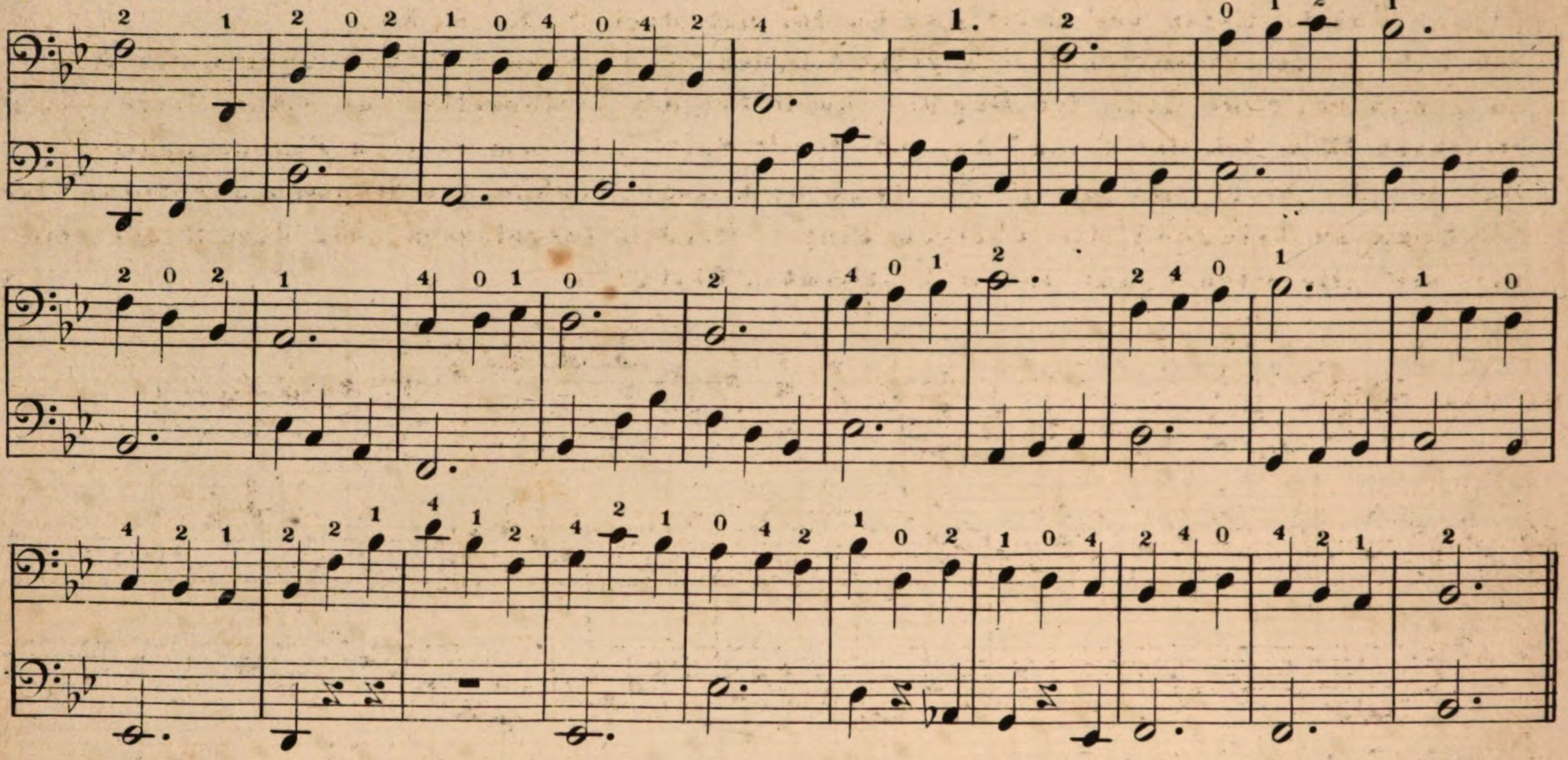


Eine Quinte tiefer als F ist B. die Unterquinte von B dur ist Es. B dur hat also zwei bee, B und Es.

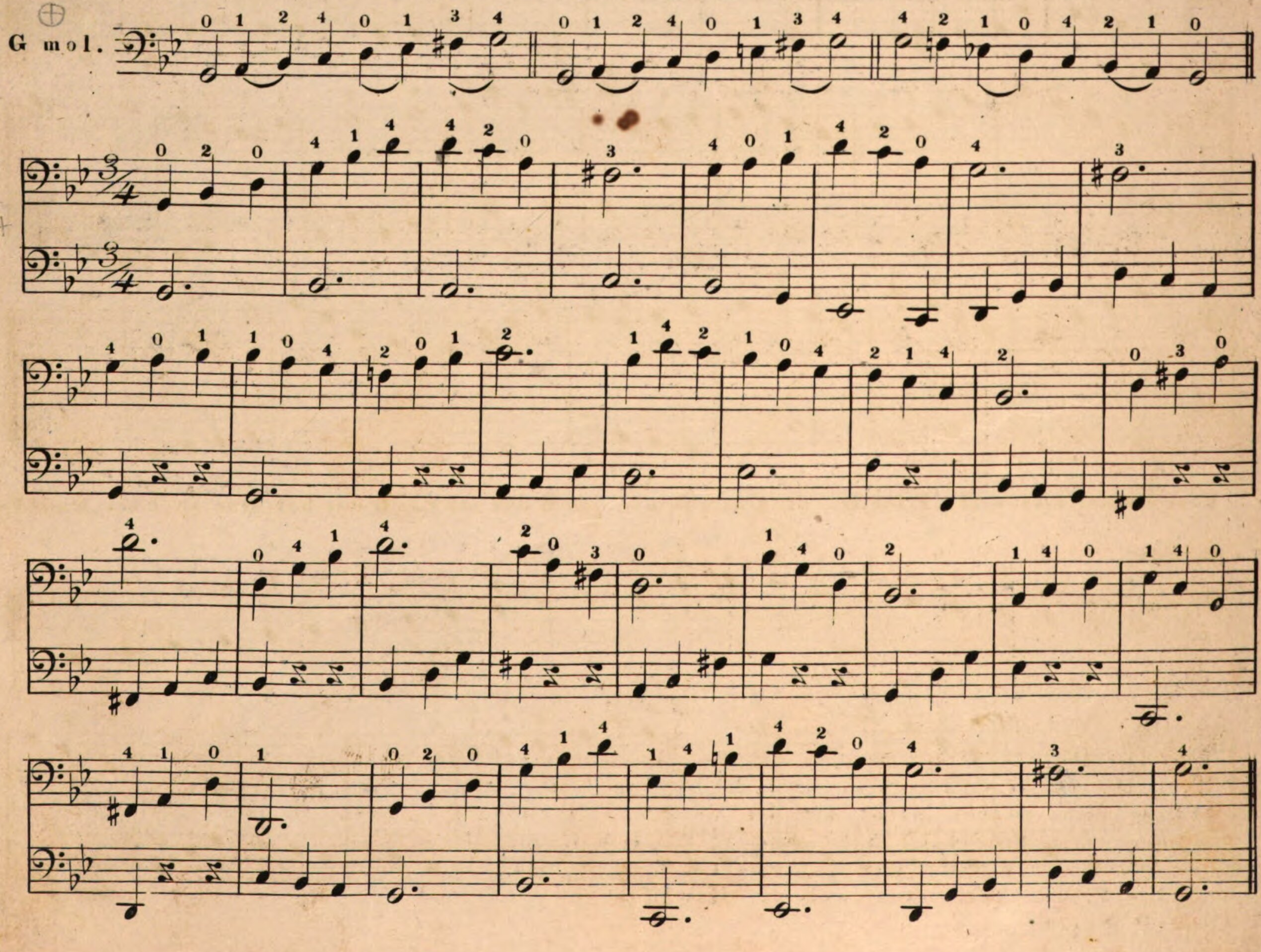
B dur.





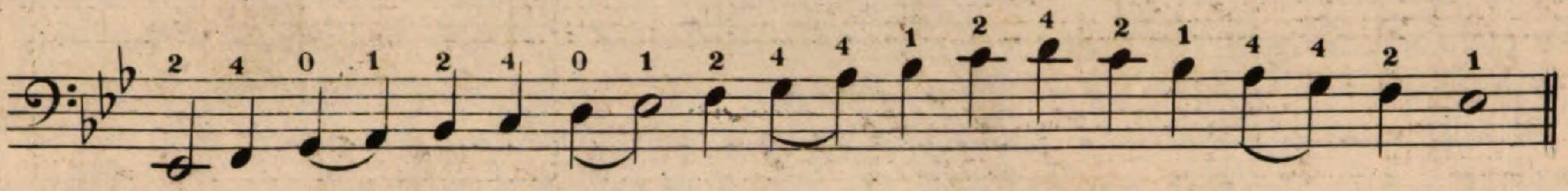


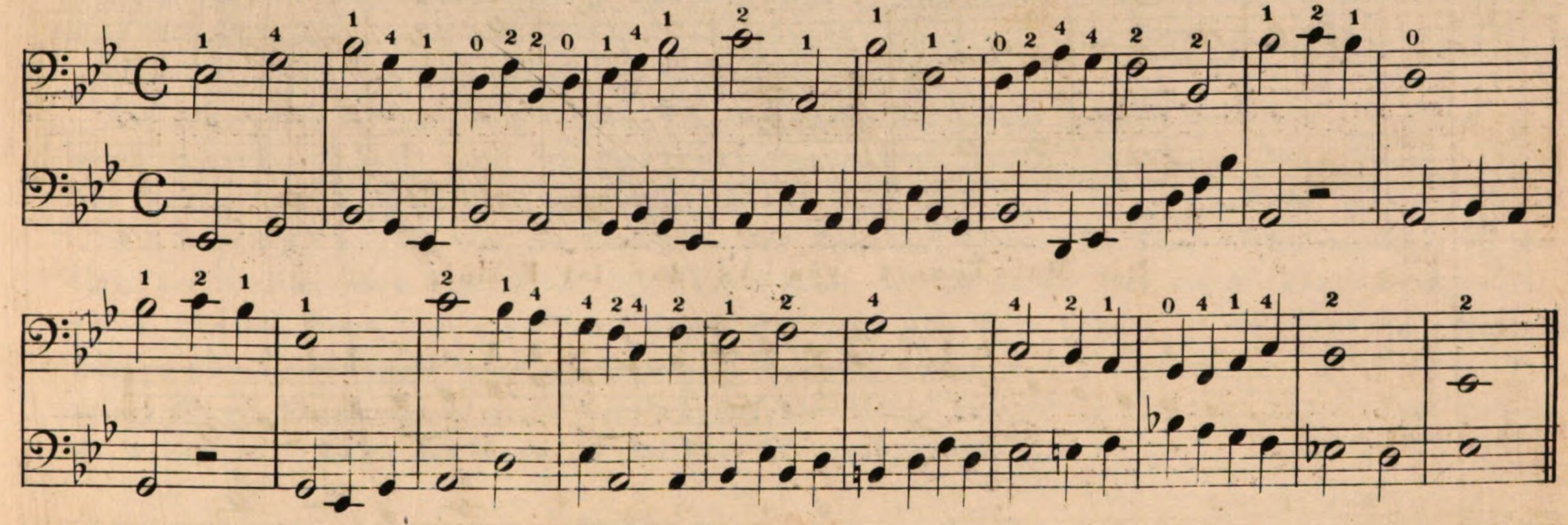
Die Mol-Tonart von B ist G mol.



Eine Quinte tiefer von B ist Es. Es dur hat drei ♭, Es, B, As.
Ich habe es immer sehr nützlich gefunden, den Schüler an alle Bewegungen der Hand zu gewöhnen, ohne dass der Daumen am Halse des Violoncells aus seiner Lage kömmt. Desshalb lasse ich das G und As auf der D Saite mit dem vierten Finger nehmen. Bei dem As biegt man die Hand etwas nach vorne (ohne den Daumen aus seiner letzten Lage zu bringen), die übrigen Finger werden losgelassen, bei dem G aber liegen sie alle wieder auf ihrem bestimmten Platz.

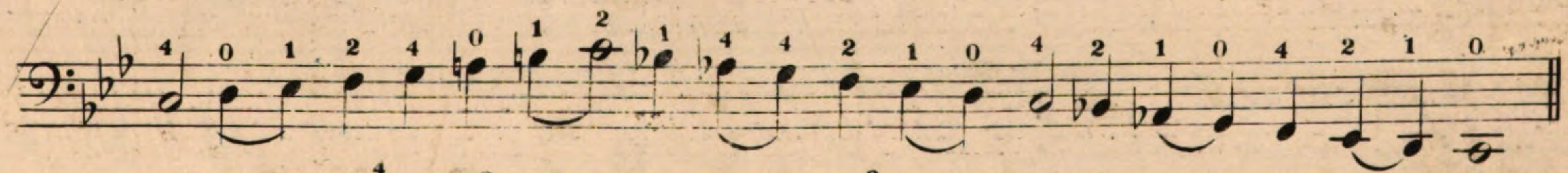
Es dur.

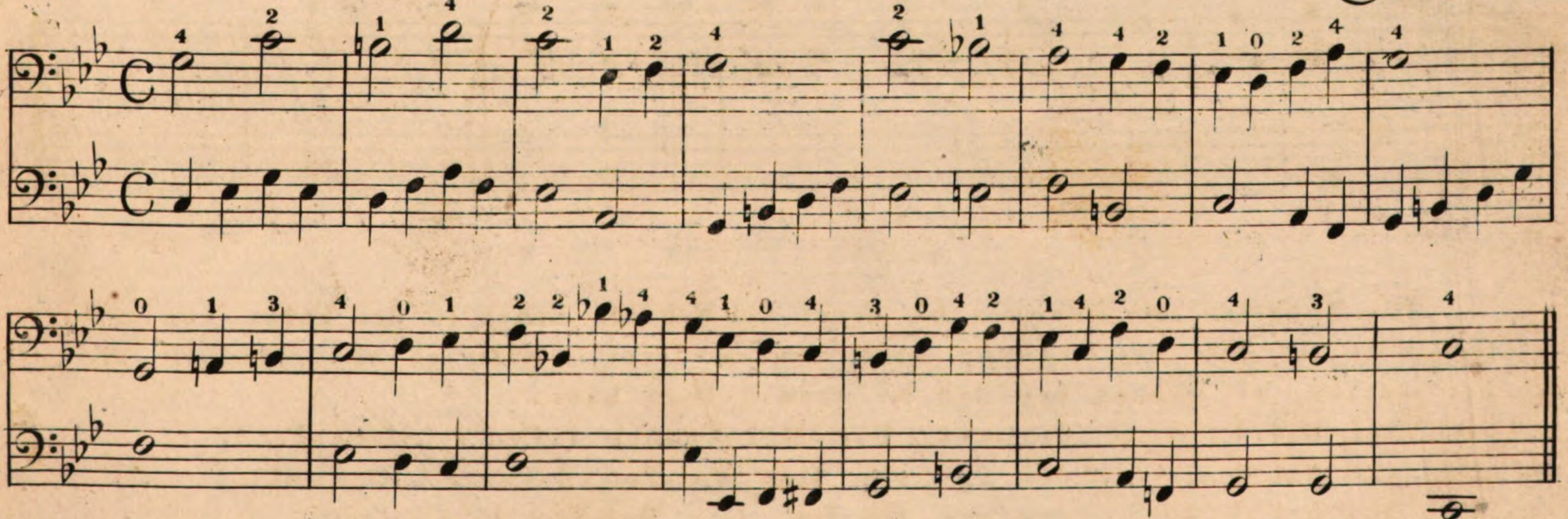




Die Mol-Tonart von Es dur ist C mol.

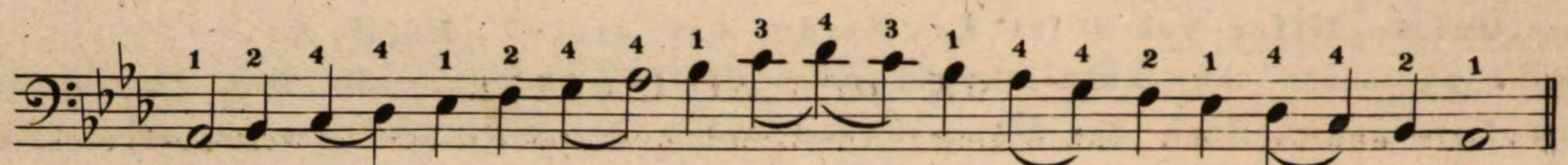
C Mol.

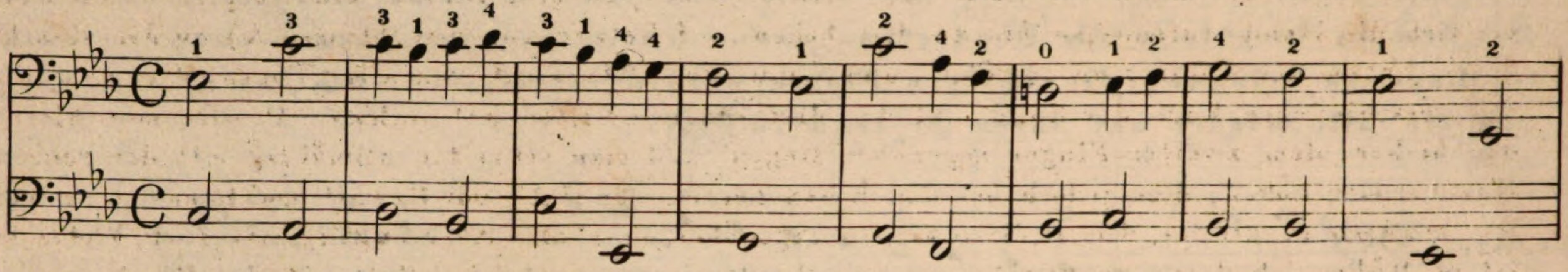


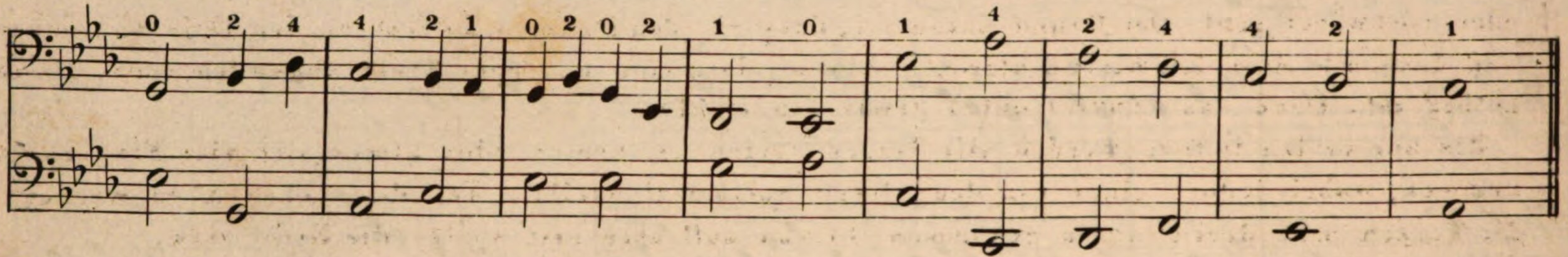


Eine Quinte tiefer von Es ist As. As dur hat B, Es, As, Des als Vorzeichnung. Hier ist zu bemerken, dass auf der A Saite eine kleine Terz in den Fingern zu liegen kömmt, welche nicht mit den drei auf einander folgenden genommen werden darf, sondern mit dem 1ten 3ten und 4ten. Der Bequemlichkeit wegen nimmt man wohl das C auf der A Saite mit dem zweiten Finger, auf der G Saite wird das Des mit dem vierten Finger genommen, und die Hand ebenfalls vorgebogen, wie bei dem As auf der D Saite.

As dur.

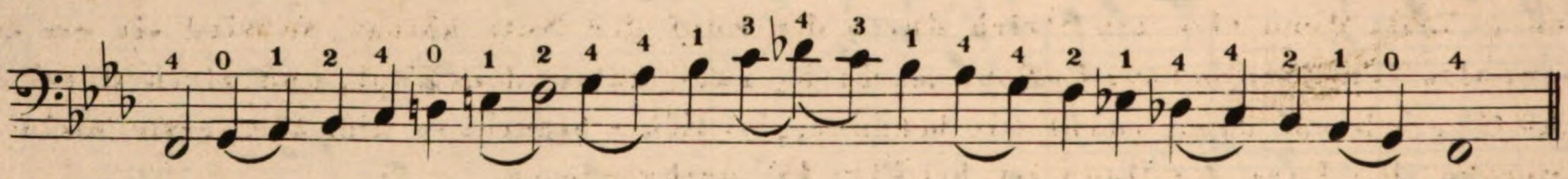


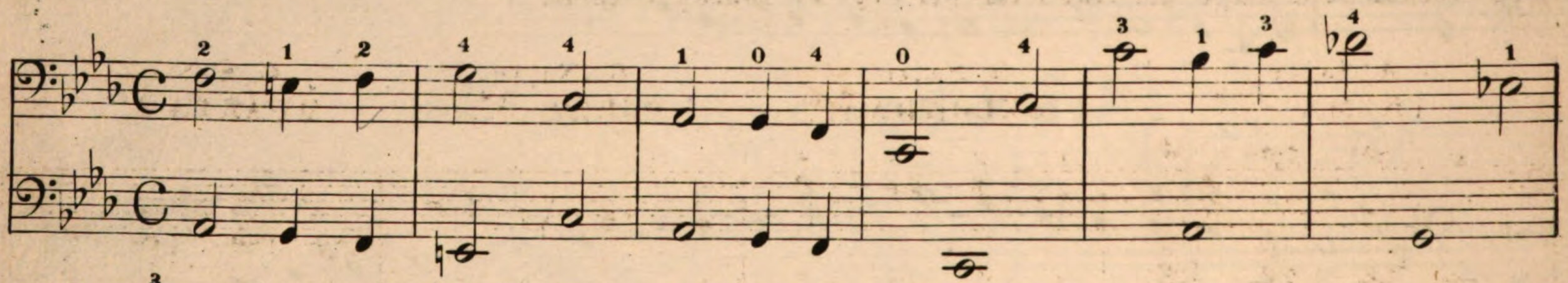


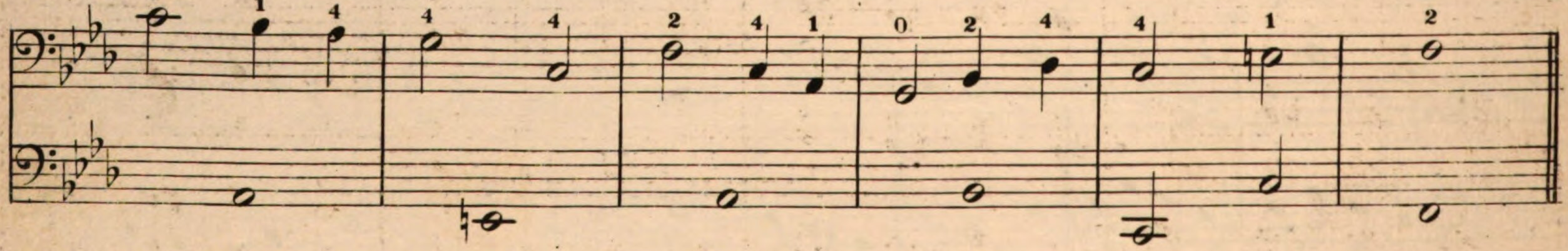


Die Mol-Tonart von As dur ist F mol.

F mol.

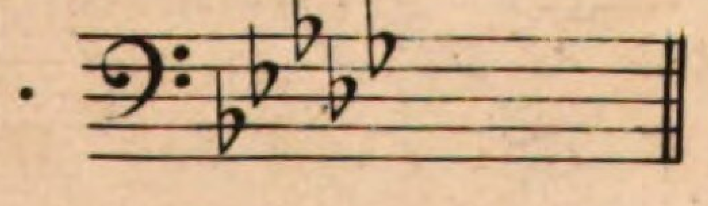
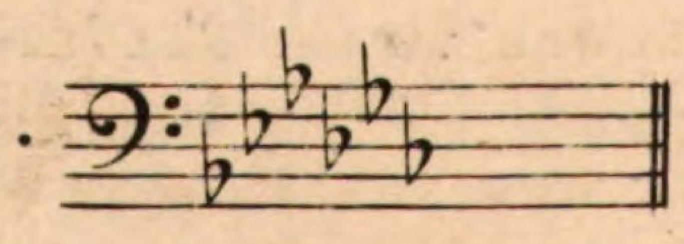
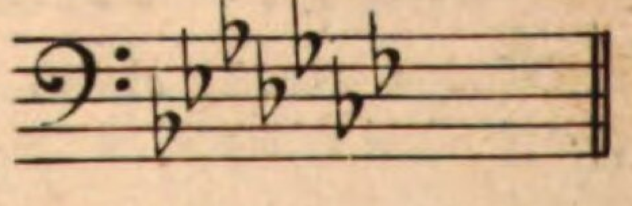






Die Tonarten mit mehreren bs lernt der Schüler schon in der Folge von selbst. Damit er sie aber der Ordnung nach kennen lerne, will ich sie ebenfalls hieher setzen, wie ich es bei den Kreuzen gethan habe.

Des dur hat b, es, as, des, ges. Die Mol-Tonart davon ist B mol.
Ges dur hat b, es, as, des, ges, ces. Der Mol-Ton davon ist Es mol.
Ces dur hat b, es, as, des, ges, ces, fes. Der Mol-Ton ist As mol.

Des dur.  Ges dur.  Ces dur. 

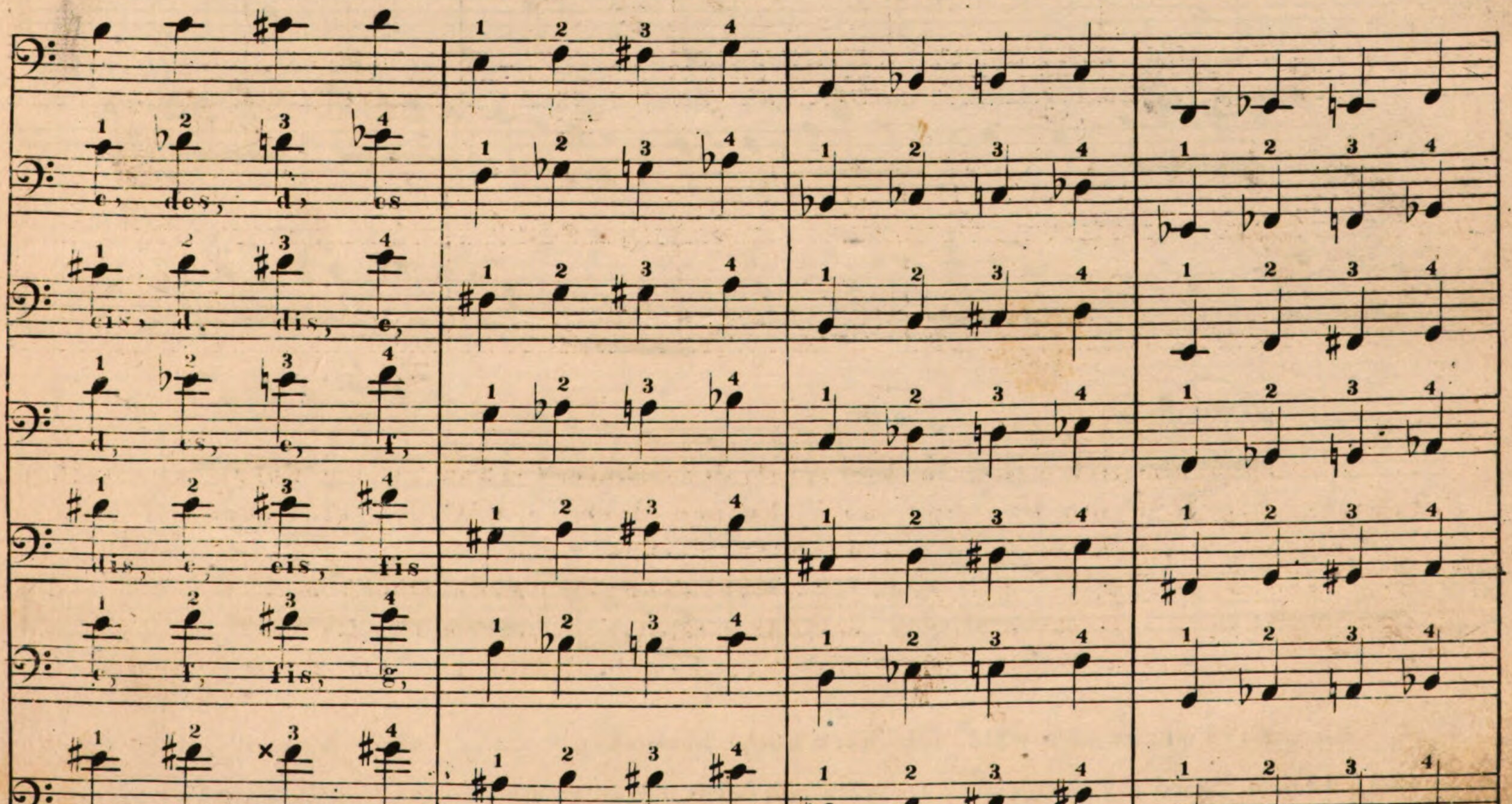
VON DER APPLICATUR.

Da wir nun mit der esten Lage der Hand und der Finger so weit fortgeschritten sind, dass wir schon höher als das D auf der A Saite gehen können, so gebe ich hier ein Beispiel, wodurch man erstlich die Hand stufenweise bis zu dem hohen A (Octave von dem blossen A) an die verschiedenen Lagen der Applicatur gewöhnt, und dann eine Uebersicht von allen Tönen, die man in jeder verschiedenen Lage der Hand auf den drei übrigen Saiten hat, erhält. Der Daumen bleibt, wie bisher, dem zweiten Finger gegenüber liegen, und man schreitet allmählig mit der ganzen Hand immer höher, ohne jedoch bei den hohen Terzen den Hals mit Gewalt umklammern zu wollen, sondern er gleitet, dem zweiten Finger gegenüber, ohne alle Anstrengung mit fort. Vielen kostet es Mühe, sich daran zu gewöhnen, dass der Daumen zu gleicher Zeit mit der Hand vorwärts oder rückwärts geht. Der Grund davon ist, dass sie den Daumen zu fest an den Hals andrücken, und desshalb muss ich hier bestimmt erklären, dass man nie mehr Kraft anwenden muss, als eben nöthig ist. Denn das Zuviel nützt gewiss zu nichts.

Bis zur ersten Octave werden alle Terzen, seien es grosse oder kleine, mit vier Fingern genommen, wobei jedoch einer von den vieren unbenutzt bleibt. Von dem hohen A an werden die Terzen mit drei Fingern genommen, hievon soll aber erst später die Rede sein.

Anmerkung. So wie die Striche unter den fünf Linien die Töne tiefer machen, so machen die Striche über den Linien die Töne höher. Bis D haben wir sie in allen Beispielen schon gehabt. Wenn also ein Strich durch den Kopf der Note kömmt, so wird sie um einen Ton höher, also E, zwei Striche unter dem Kopf macht F; zwei unter dem Kopf, und einen durch den Kopf macht G; ein Kreuz davor macht wie bekannt, gis. Höher braucht es hier fürs erste nicht gegeben zu werden. Die Lage der Hand ist bei Fig: IV. nachgewiesen.

A Saite. PRIMA 1ma — D Saite. SECONDA 2da — G Saite. TERZA 3za — C Saite. QUARTA 4ta

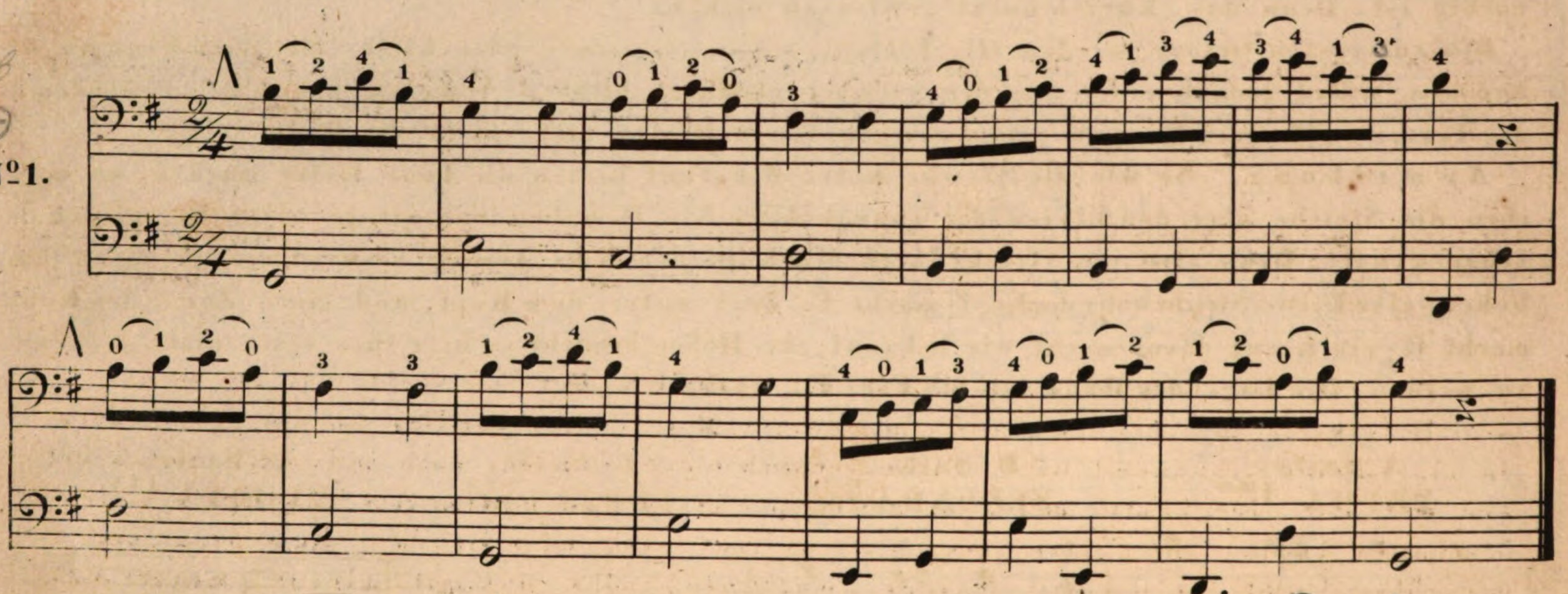


Für fisfis, oder Doppel-fis, hat man keinen eigenen Namen so wie auch nicht für Doppel-B Gewöhnlich sagt man: cicis, didis, eieis, fifis, gigis, aiais, hihis, so auch ceces, bb, asas, gesges, fesfes, eses, desdes.

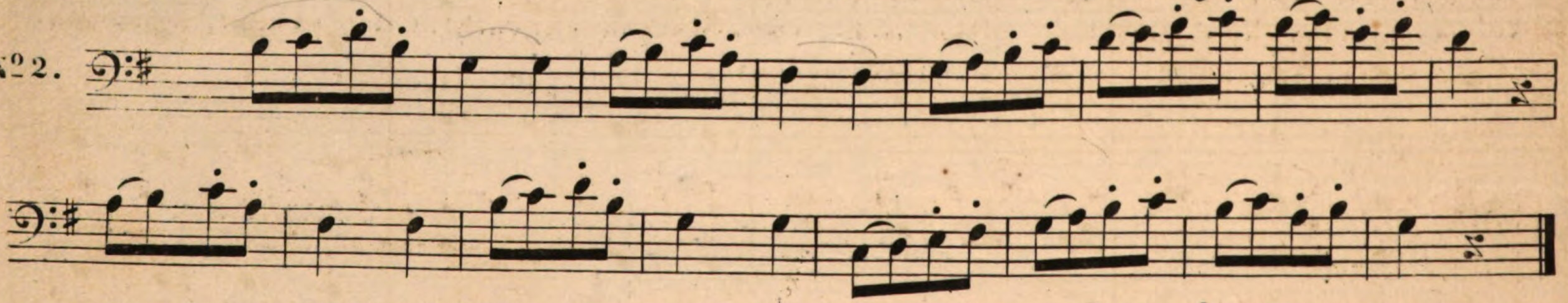
VON DEN STRICHARTEN.

Bis jetzt haben wir noch keine gebundenen Noten gehabt, weil die Finger erst gewohnt werden müssen sich ungezwungen zu bewegen. Erst dann, wenn der Schüler die Noten ohne Mühe trifft, kann mit den verschiedenen Stricharten begonnen werden, doch zwar so, dass die Leichtigkeit des Arms nicht dabei verloren geht. Dies erreicht man am sichersten durch leichte fassliche Melodien, die durch verschiedene Stricharten vorgetragen werden können. Ich gebe hier ein ganz leichtes Beispiel, wobei zu bemerken ist, dass, wenn nach zwei geschliffenen Noten zwei gestossene kommen, die geschliffenen mit einem langen, und die gestossenen mit einem kurzen Bogenstrich gemacht werden müssen, so auch, wenn drei geschliffene und eine gestossene kommen. Jedoch darf der Bogenstrich bei den drei geschliffenen und einer gestossenen Note nicht so lang als bei den zwei gebundenen und zwei gestossenen ausgezogen werden.

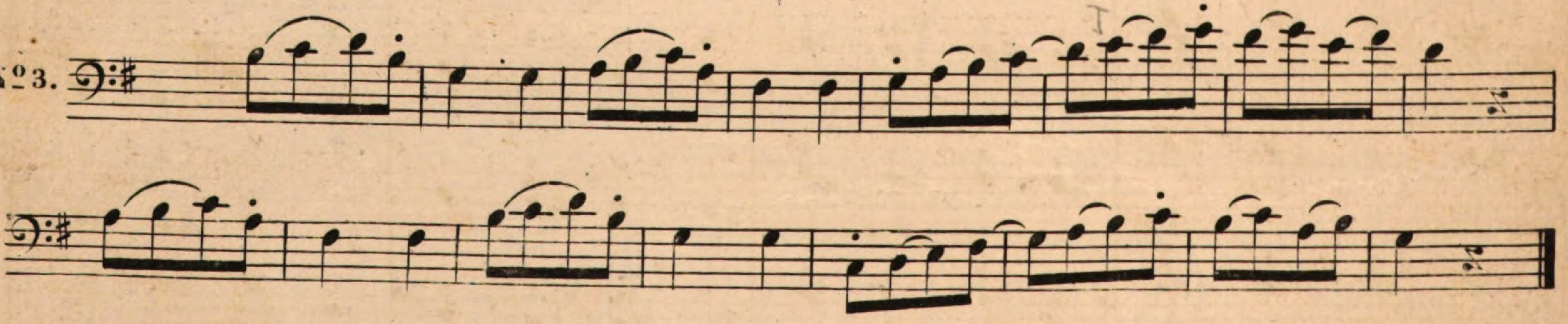
N°1.



N°2.



N°3.

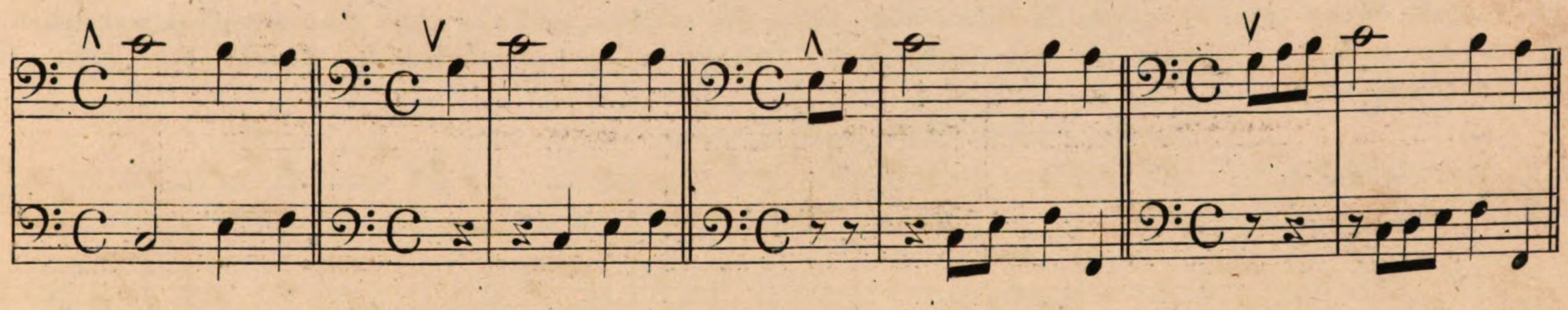


Zur Erläuterung will ich hier noch bemerken, dass alle Noten, die mit gebundenen und gestossenen abwechseln, die gestossenen, sie mögen nun mit Punkten oder Strichen versehen sein, nie mit einem kurzen, harten Bogenstrich gemacht werden dürfen.

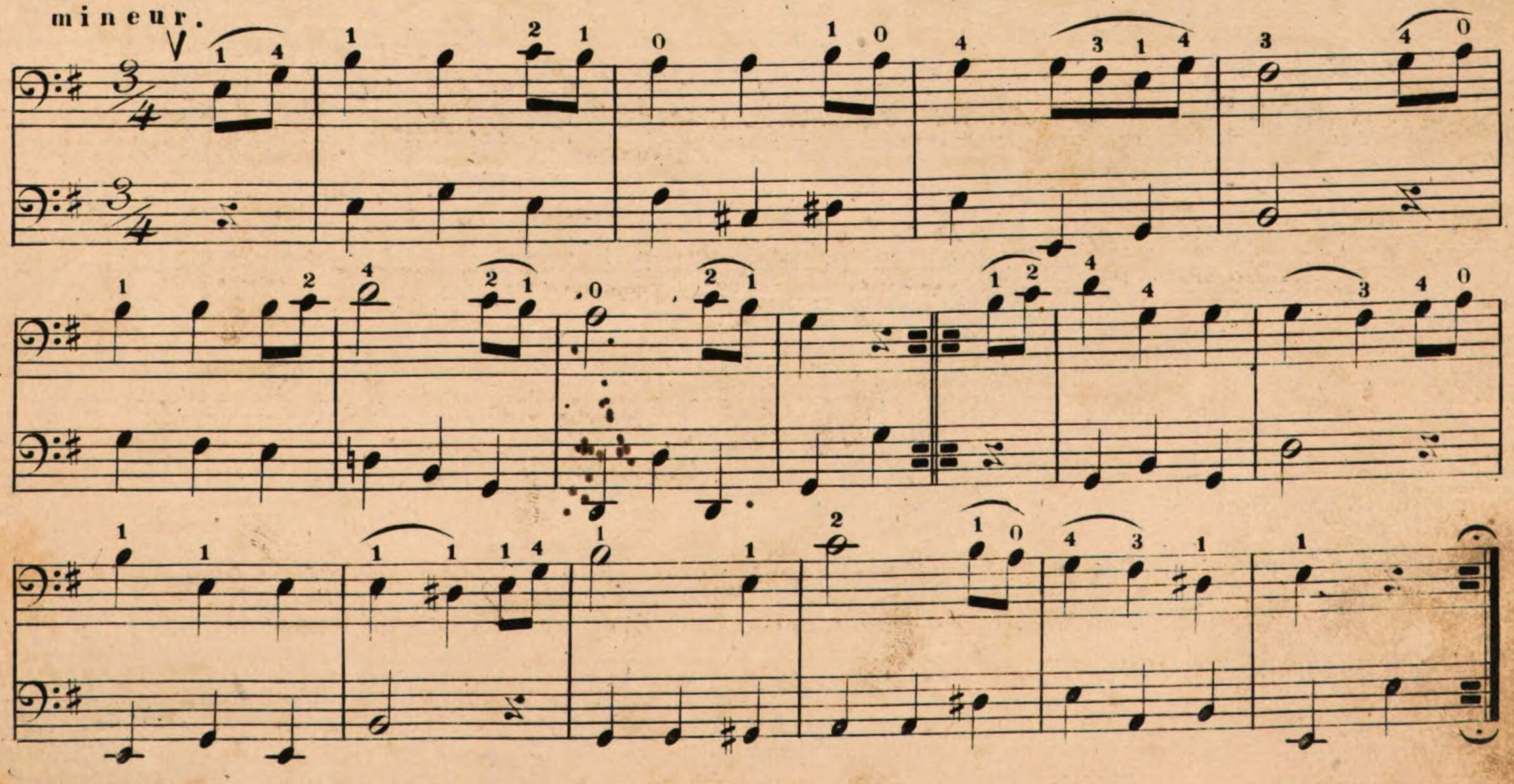
VOM AUFTAKT.

Alle bishergegebenen Uebungen haben mit dem vollen Takt oder Niederschlag angefangen, hier folgen nun einige mit dem Auftakt. Wenn ein Stück im vollen Takt, oder mit dem Niederschlag anfängt, so wird stets der Herunterstrich dazu genommen, fängt es aber im Auftakt an, so wird der Hinaufstrich genommen. Der Auftakt besteht aber nicht immer in einer Note, sondern oft in mehreren; zuweilen ist es auch sehr zweifelhaft, mit welchem Sriche man anfangen soll. Bei der Begleitung wird nicht so sehr darauf gesehen, aber für Solos ist es von wesentlichem Unterschied, ob der Strich herunter oder hinauf genommen werden muss. Um dieses zu bestimmen habe ich in meinen Werken folgendes Zeichen angewandt. Λ, Herunterstrich. V, Hinaufstrich. Bei Trios, Quartetts etc: wird dergleichen nie bemerkt, es muss der Spieler aus der Erfahrung lernen, welchen Strich er zu nehmen hat.

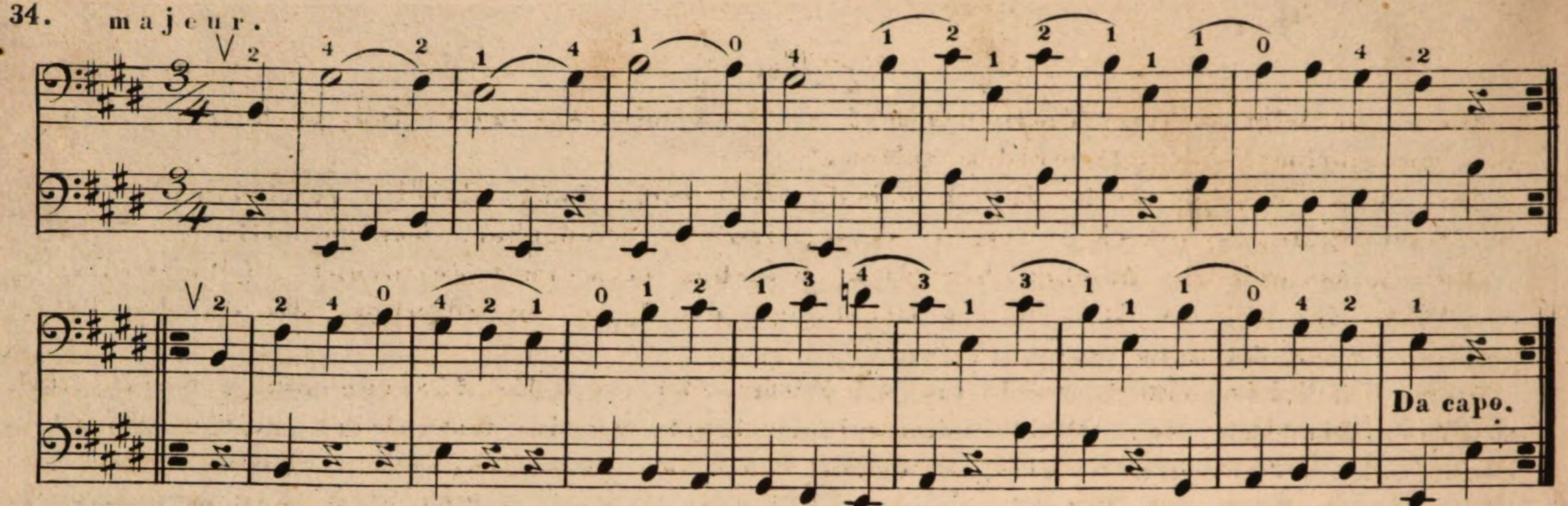
Hier folgt ein Exempel der verschiedenen Stricharten bei den Auftakten.



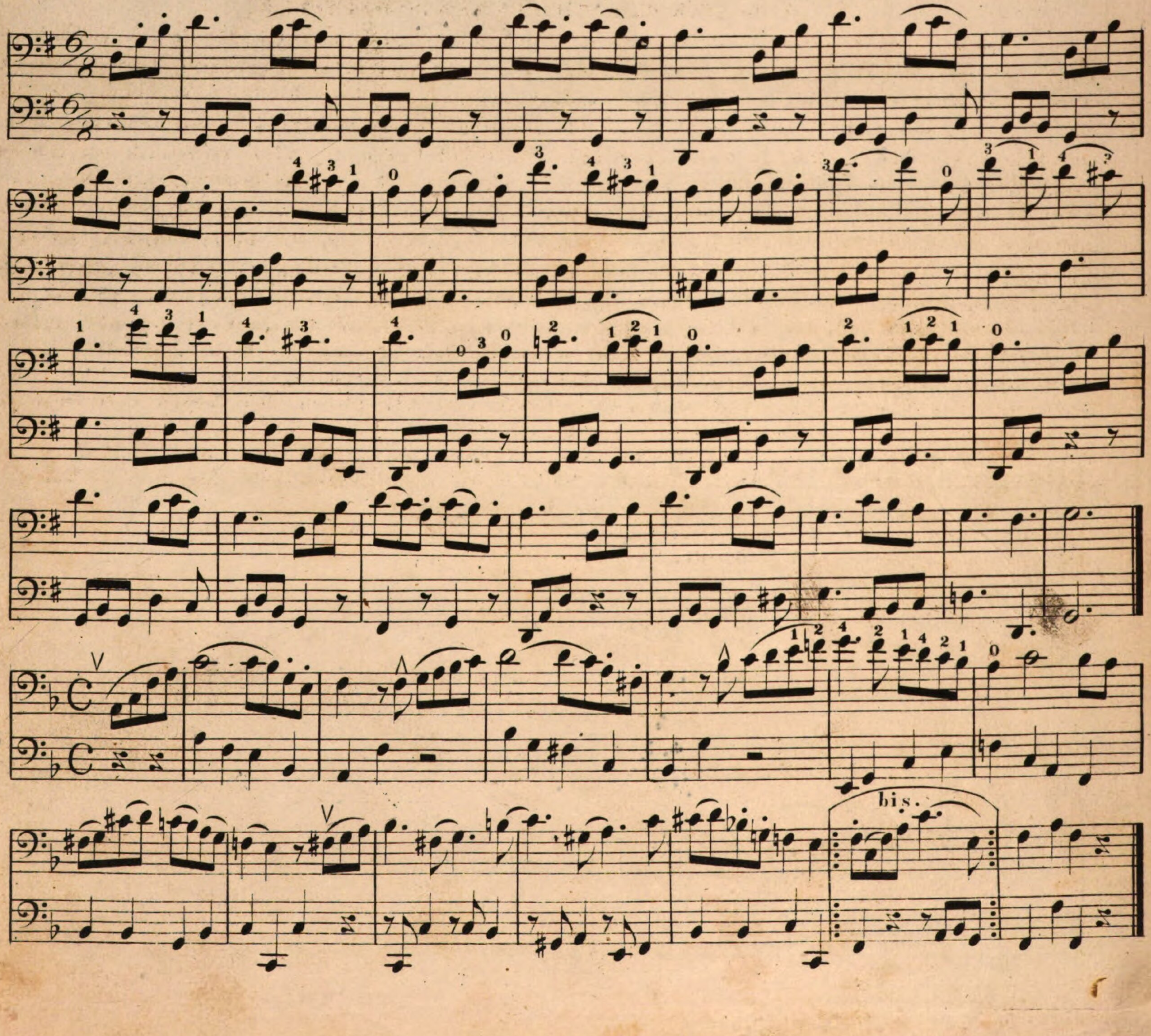
Das folgende Beispiel ist in E mol, der natürliche Dur-Ton von E mol ist G dur. Die Dur-Tonart hat aber auch noch eine zweite Mol Tonart, nämlich wo die grosse Terz in eine kleine verwandelt wird. Diese Verwechselung von dur nach mol, oder umgekehrt von mol nach dur, kömmt meist in gewissen Sätzen von bestimmtem Rhythmus (eine bestimmte Anzahl von Takten) vor, als in Andantes, oder Rondo's, Romancen etc. Man überschreibt das dur mit majeur (maggiore), das mol mit mineur (minore); die Ueberschriften kommen aber selten mehr vor. Dessen ungeachtet ist es gut, wenn der Schüler weiss, was diese Benennungen bedeuten.



 majeur.



. Wenn nach einem Stücke, welches aus mehreren Theilen besteht, Da capo steht, so wird es wieder ganz von vorne an wiederholt, bis der Stehepunkt 𝄐 steht. Da capo heisst von vorne an fangen. Wenn gleichtönende Noten neben einander stehen, und sie nicht besonders angestrichen werden sollen, so werden sie mit einem Bogen verbunden, wie im folgenden Stücke, was sehr oft vorkömmt.



Wenn ein oder mehrere Takte durch bis eingeklammert sind, so bedeutet dies, dass sie nochmal gespielt werden sollen.

Das bis, welches noch einmal heisst, steht nicht immer darüber geschrieben. Die Wiederholungspünktchen zeigen es an, dass es wiederholt werden soll.

Noch muss ich ein Zeichen bemerken, welches man custode nennt (Wegweiser), es steht sehr oft zu Ende einer Linie, um die Note anzudeuten, die in der folgenden Linie kommen soll, als

Dieses Zeichen rührt wohl aus den Zeiten her, wo die Instrumental-Musik noch in ihrer Kindheit war. Denn wenn wir es jetzt, wo das Notenlesen zeitig erlernt wird, noch gebrauchen wollten, so müsste man es nach einer jeden Linie setzen.

Wenn es sich aber trifft, dass zu viel Noten in einem Takte sind, und man mit der Linie nicht mehr ausreicht, folglich die andere Hälfte des Taktes auf die folgende Linie schreiben müsste, so hat das Zeichen das Gute, anzuzeigen, dass der Takt noch nicht zu Ende ist. Wenn ferner Noten in der folgenden Linie mit der vorhergehenden gebunden werden sollen, so findet es seine Anwendung.

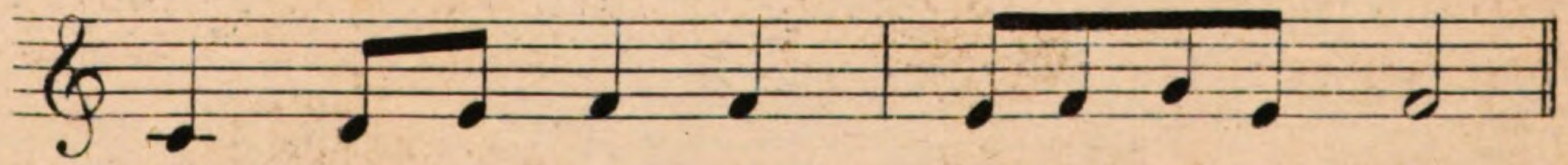
VON DEN VERSCHIEDENEN SCHLÜSSELN.

Bevor wir weiter gehen, müssen wir die verschiedenen Schlüssel der Musik betrachten. Das Violoncell hat zu viel Umfang, als dass ein Schlüssel dazu hinreichen könnte; obschon man jetzt nicht von allen, sondern nur noch von einigen Gebrauch macht, so ist es für den Schüler doch nützlich, sie alle zu kennen, da man sie in älteren Werken, besonders in den von Boccherini findet. Vier von den Schlüsseln sind durch die vier verschiedenen menschlichen Stimmen entstanden. Bass und Tenor gehören zu den männlichen Alt und Sopran (Discant) zu den weiblichen Stimmen. Der Bass Schlüssel hat seinen Sitz wie bekannt, auf der vierten Linie. Der Tenor hat ebenfalls seinen Sitz auf der vierten Linie, ist aber durch eine andere Form kenntlich, und wird fünf Töne (eine Quinte) höher gespielt, weil ein wahrer Tenorist fünf Töne höher singen muss, als ein Bassist. Der Altschlüssel hat seinen Sitz auf der dritten Linie, und ist an Form dem Tenor ähnlich; da es die tiefste weibliche Stimme ist, so werden die Noten sieben Töne höher als Bass gespielt.

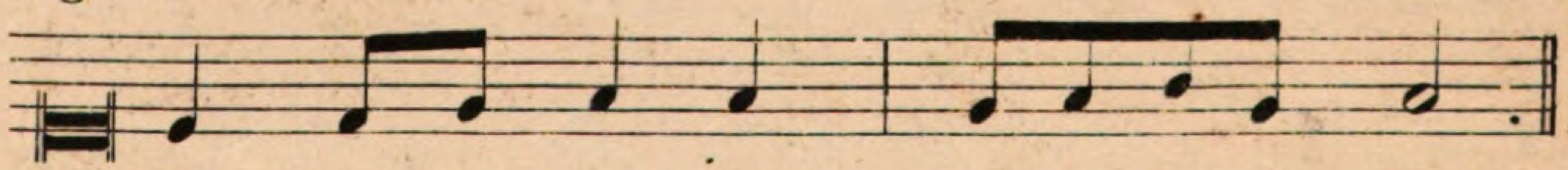
Der Sopran singt fünf Töne höher als der Alt, und der Schlüssel hat seinen Sitz auf der untersten Linie, und ist an Form dem Tenor und Alt gleich. Die Noten vom Sopran schlüssel werden zehn Töne höher gespielt, als die vom Bass Schlüssel. Für die Geige (Violine) hat man einen eigenen Schlüssel erfunden, der seinen Sitz auf der zweiten Linie hat, und an Form von allen andern Schlüsseln verschieden ist. Die Violin Noten werden zwölf Töne höher gespielt, als der Bass Schlüssel.

Folgendes klingt in allen Schlüsseln gleichtönend, und der Schüler kann daraus ersehen wie sich die Noten gegen einander verhalten.

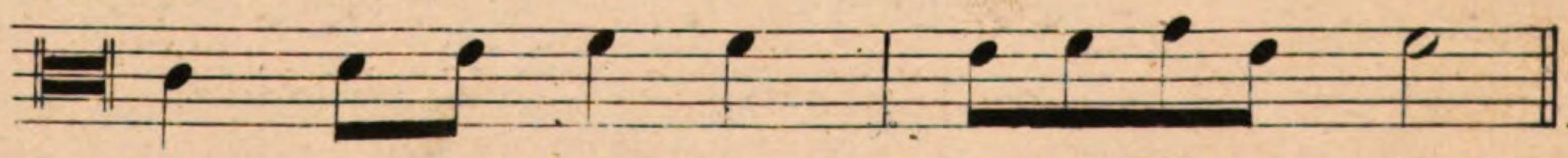
Violin Schlüssel steht in G.



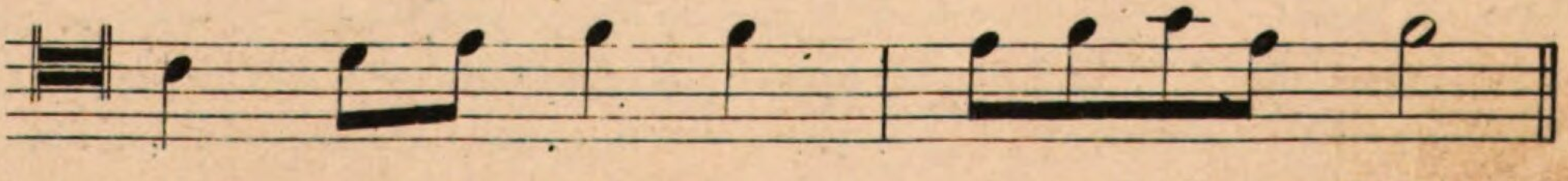
Sopran Schlüssel steht in C.



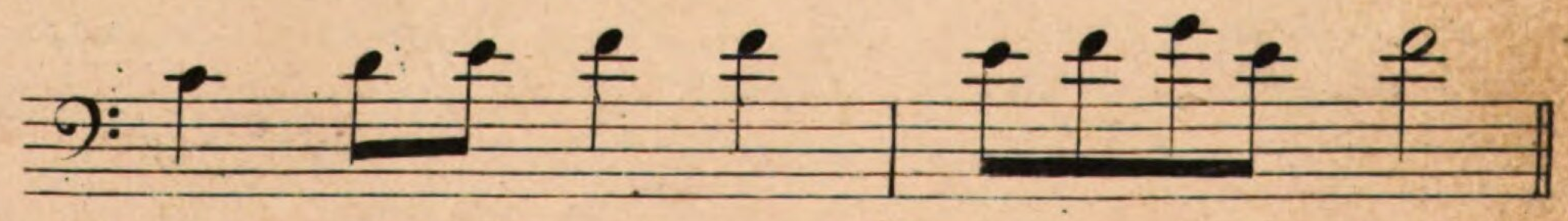
Alt Schlüssel steht in C.



Tenor Schlüssel steht in C.

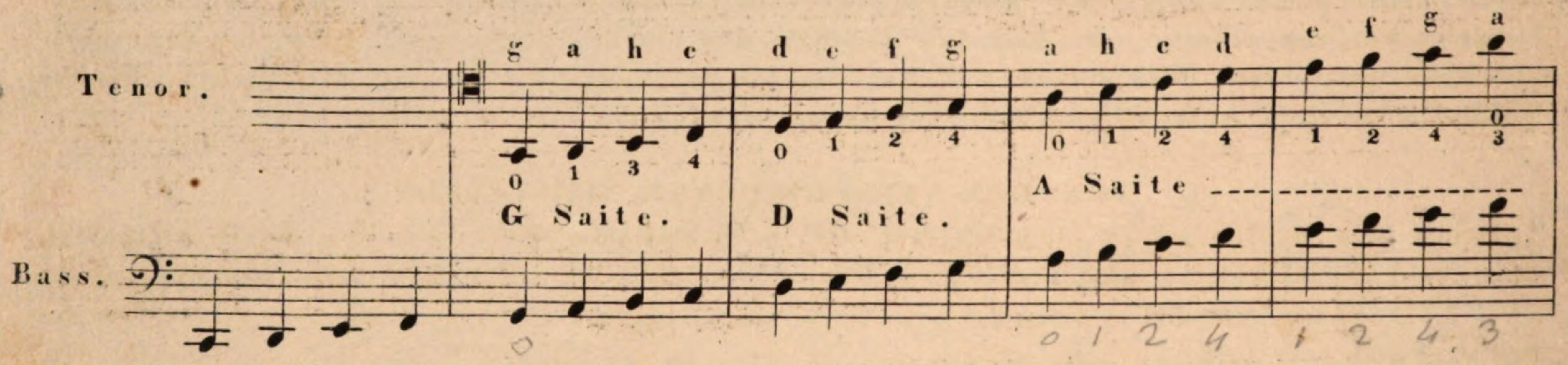


Bass Schlüssel steht in F.

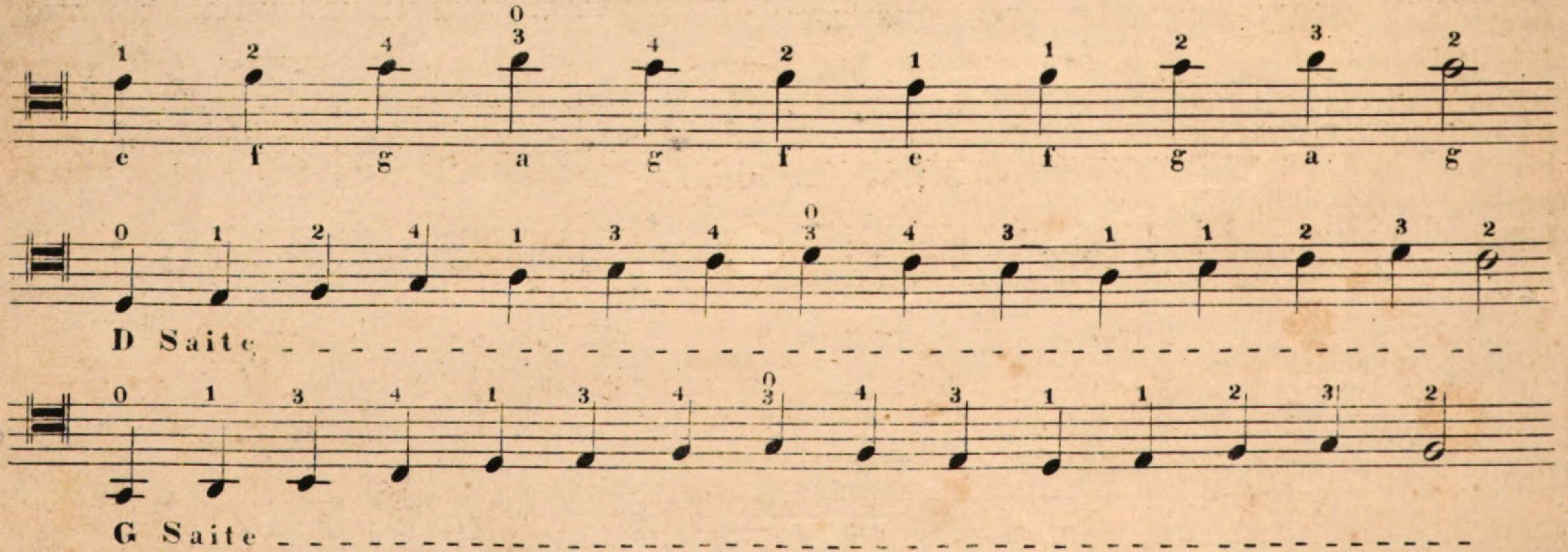


VOM TENOR SCHLÜSSEL.

Um den Schüler durch so viele Schlüssel nicht irre zu machen, so betrachten wir zuerst den Tenor Schlüssel, und suchen zunächst in diesem zu einiger Fertigkeit zu gelangen, ehe wir zu dem Violin Schlüssel übergehen, besonders da weit mehr im Tenor Schlüssel vorkommt, als im Violin Schlüssel, namentlich aus freier Hand (wo der Daumen zum Einsatz nicht gebraucht wird), wo der Bass Schlüssel mit dem Tenor Schlüssel alle Augenblick gewechselt wird. Desshalb muss der Schüler sich bestreben, den Tenor Schlüssel eben so, wie den Bass Schlüssel inne zu haben. Die Schwierigkeit, mehrere Schlüssel im Gedächtniss behalten zu müssen, ist nicht so gross, als man glauben könnte. Die Mannigfaltigkeit der Schlüssel gewährt, rücksichtlich der Lage der Hand, im Allgemeinen Vortheile, welche der Schüler späterhin kennen lernen wird.



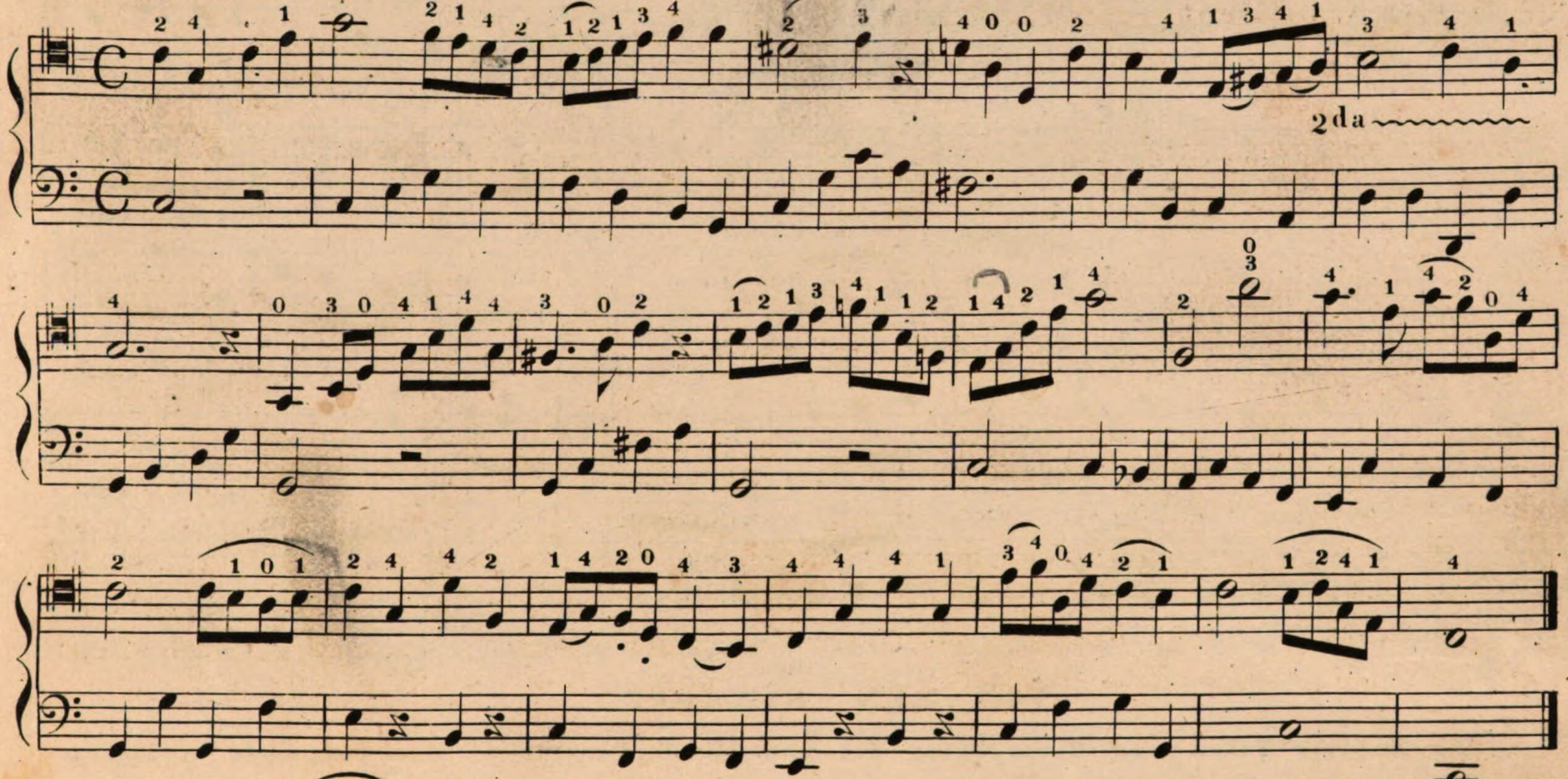
Das hohe A wird nie mit dem vierten Finger genommen, weil von diesem A alle höher liegenden Terzen schon in drei nebeneinander befindlichen Fingern liegen. Dieses A wird, wenn man nicht in der Lage liegen bleibt, Flageolet genommen; ein Flageolet Ton wird hervor gebracht, indem man die Saite nur leise berührt, ohne sie fest auf das Griffbret nieder zu drücken. Bleibt man aber in dieser Lage liegen, so wird er fest genommen, und die Terz F, G, A liegt schon in den Fingern, so auch auf der D Saite, und den beiden anderen, als



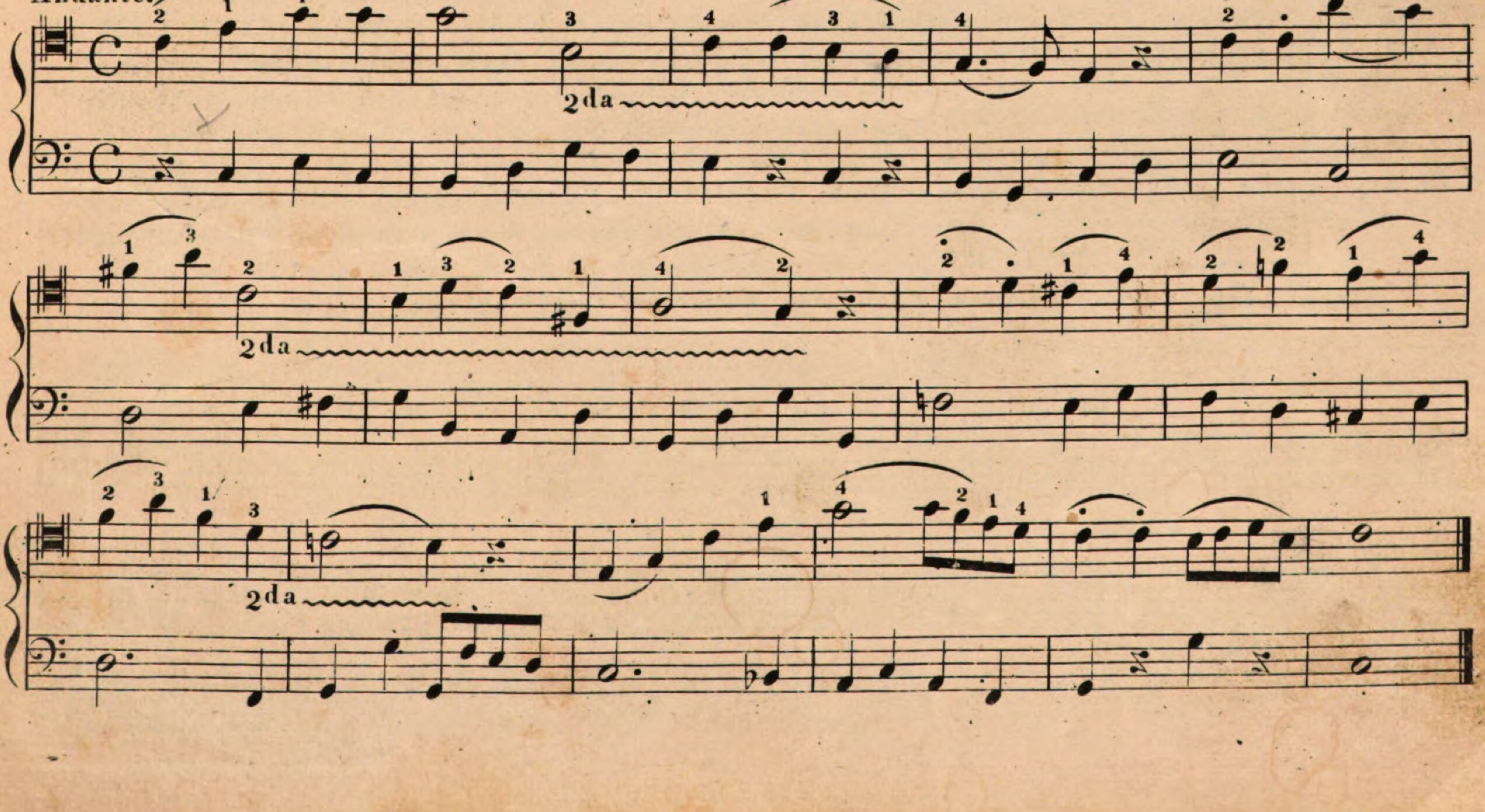
Ein Flageolet Ton wird durch eine Null (0) über der Ziffer bezeichnet, soll es aber die blosse Saite, wozu kein Finger gebraucht wird, andeuten, so steht die Null (0) ohne Ziffer. Der Daumen, der bei dem hohen A den Hals noch zum Theil umfasst, bleibt auf seiner Stelle liegen, und der dritte Finger wird ganz gerade ausgestreckt, wo er dann das A ganz bequem erreicht. Um sich nun im Tenor Schlüssel zu üben, folgen hier, ehe wir zum Einsatz übergehen, einige Uebungstücke.

Dass die Vorzeichnungen und Benennungen von Kreuzen und B'en bei den Tenor Noten dieselben sind, wie bei den Bass Noten, versteht sich von selbst. Noten mit Punkten bezeichnet, und doch mit einem Bogen verbunden, werden in demselben Strich angestrichen, ohne dass der Bogen von der Saite losgelassen wird, und nur durch einen kleinen Druck des Bogens herausgehoben. Noch zu bemerken ist, dass da, wo auf der zweiten Saite (D) gespielt werden soll, diese mit 2da (Seconda) bezeichnet ist. Da wo das Schwänzchen ~~~~ aufhört, ist die Bezeichnung unnöthig, weil es dann in der untern Lage der Hand liegt. Wo nichts unten bemerkt ist, gilt die A Saite, wenn es die Lage der Töne erfordert. Obschon in der Folge von den verschiedenen Tempos ausführlich gesprochen werden wird, so bleibt es vor der Hand dem Lehrer überlassen, das Zeitmaass dem Schüler mitzutheilen.

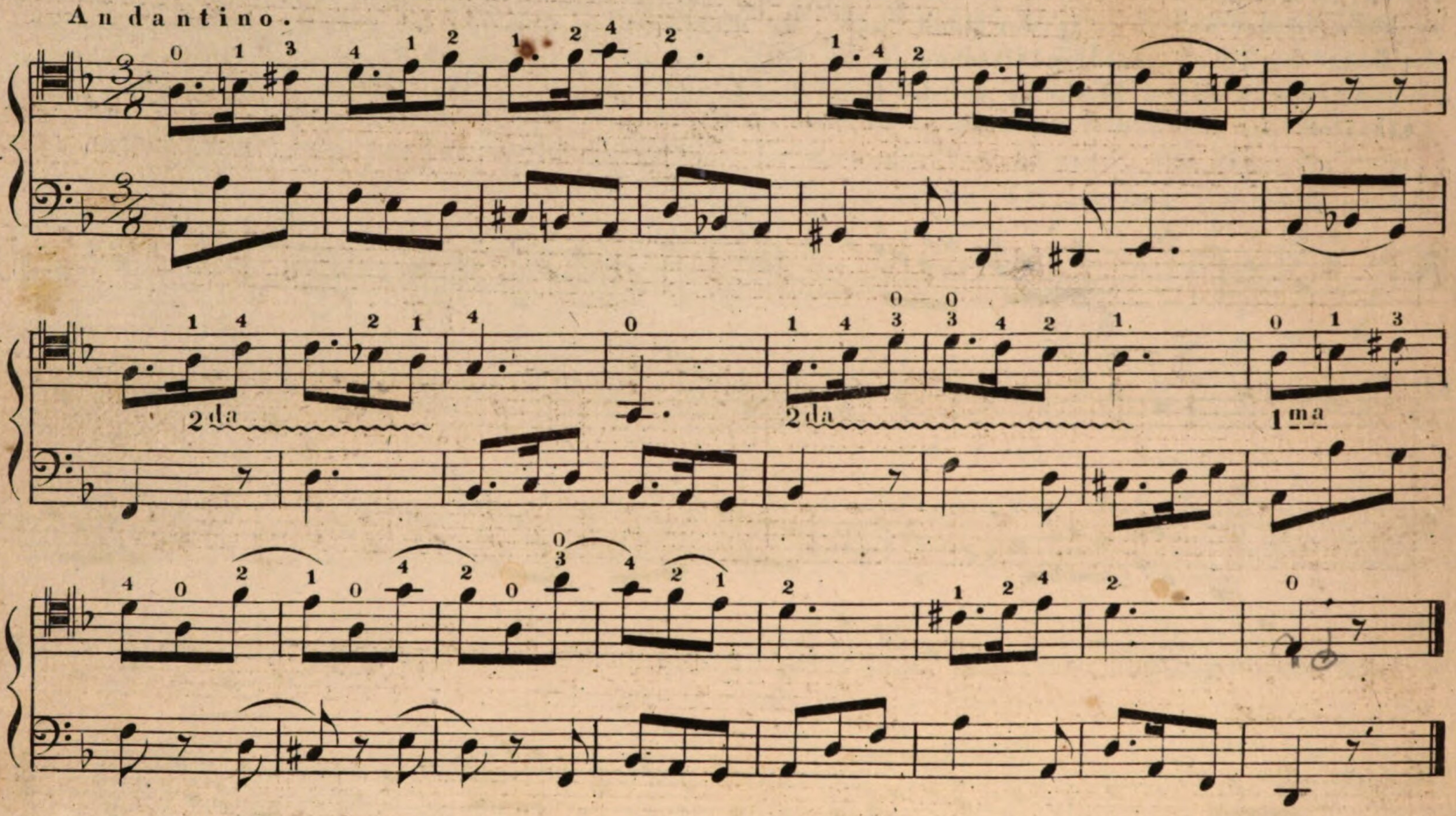
Andante.



Andante.



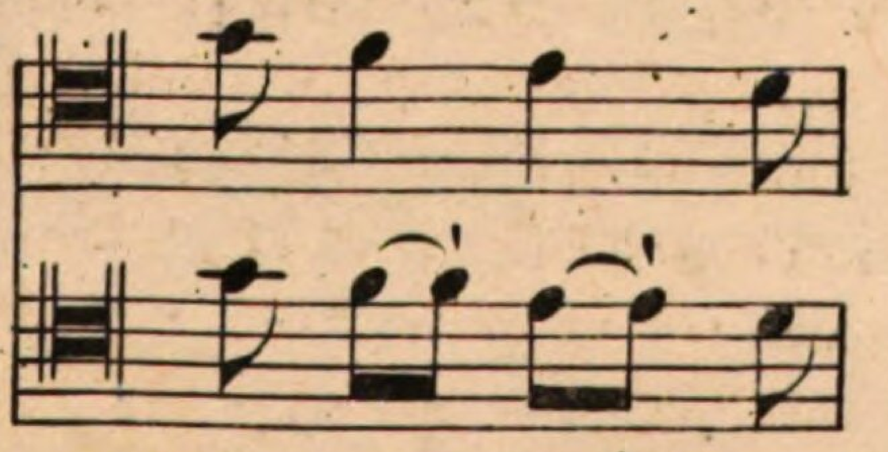
Um die punktirten Noten in Uebung zu bekommen, gebe ich hier ein Beispiel, und bemerke dabei, dass man das Sechzehntel nach dem ersten Achtel nicht mit dem Arm, sondern bloss mit dem Gelenk der Hand machen muss, wenn auch das Sechzehntel dadurch kürzer werden sollte, als es eigentlich sein müsste.



VON DEN SYNKOPEN.

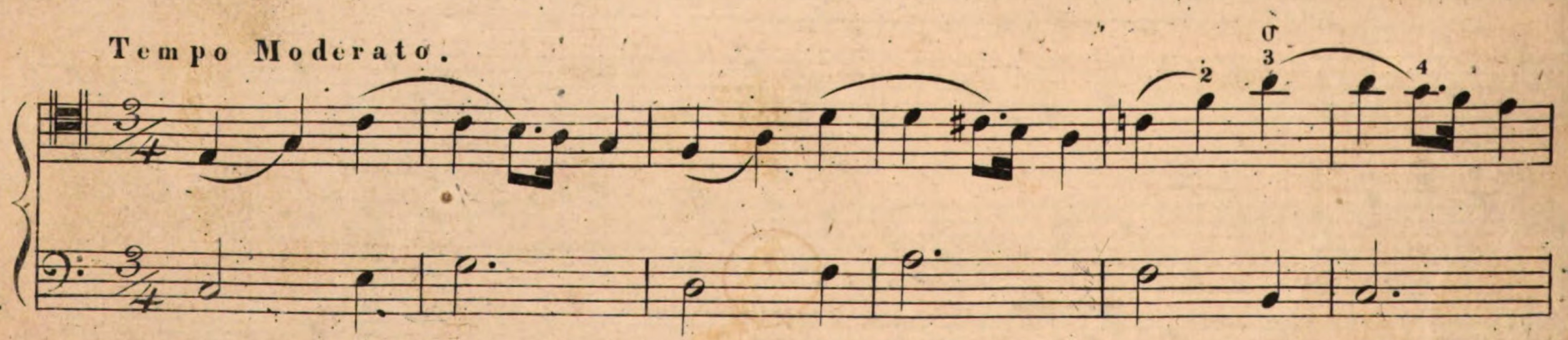
Synkopirte Noten sind diejenigen, die von einem Viertel in das folgende gezogen werden, auch oft von einem Takt in den andern gehen.

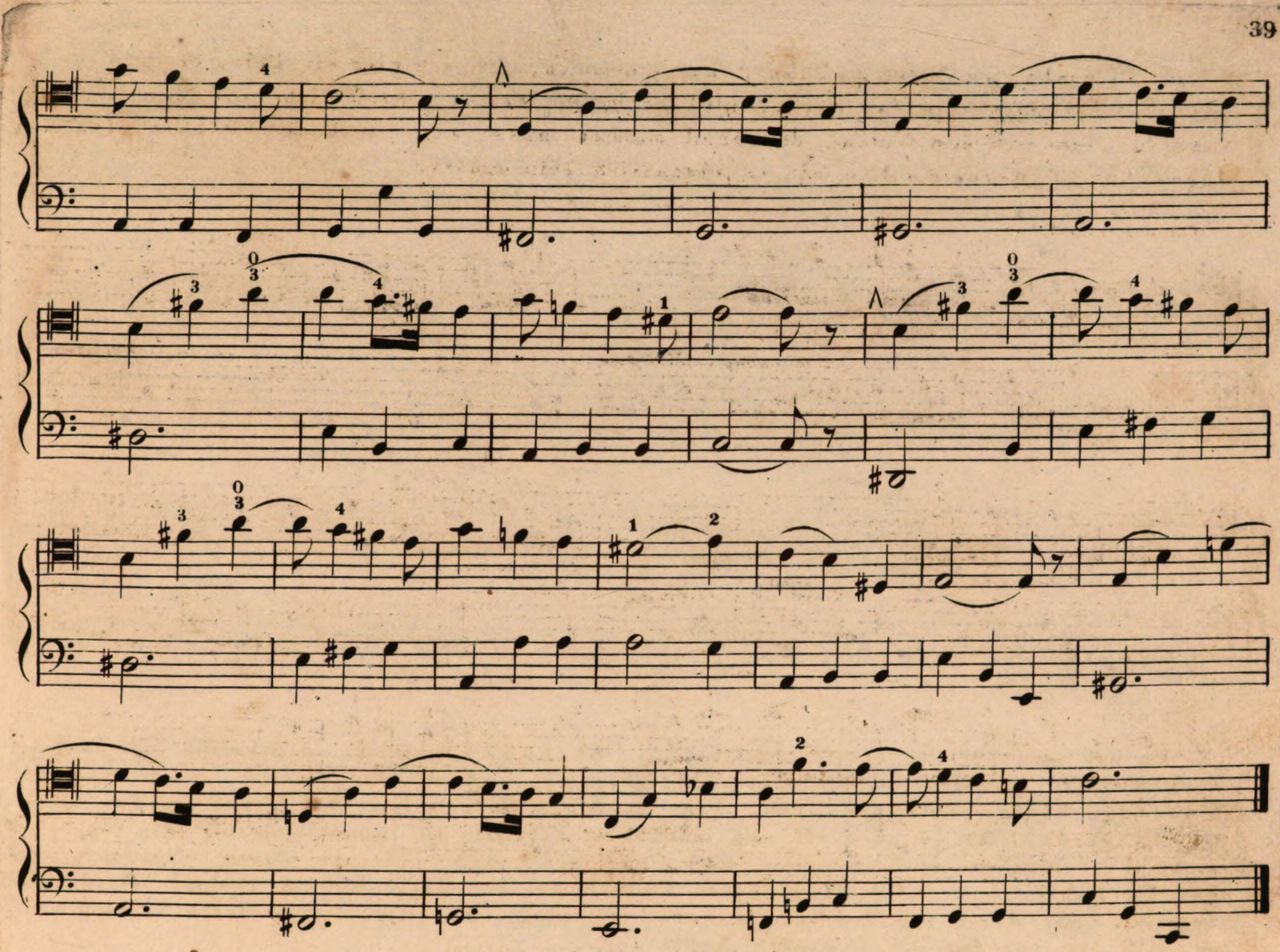
Um die Synkope gut machen zu lernen, muss man sich die mittel Taktviertel zuerst als Doppelnoten vorstellen, wenn zum Beispiel geschrieben steht



so muss man sich die Noten so denken, als

und sie so ausführen, dass man dem dritten und dem fünften Achtel einen kleinen Nachstoss mit dem Bogen giebt.

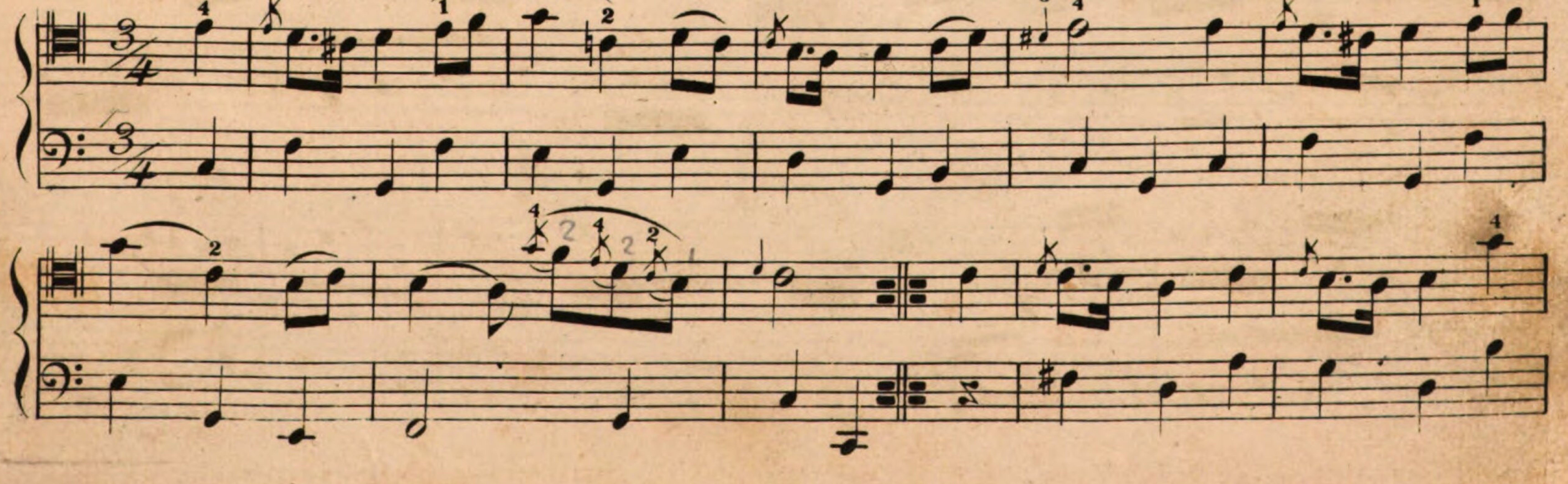


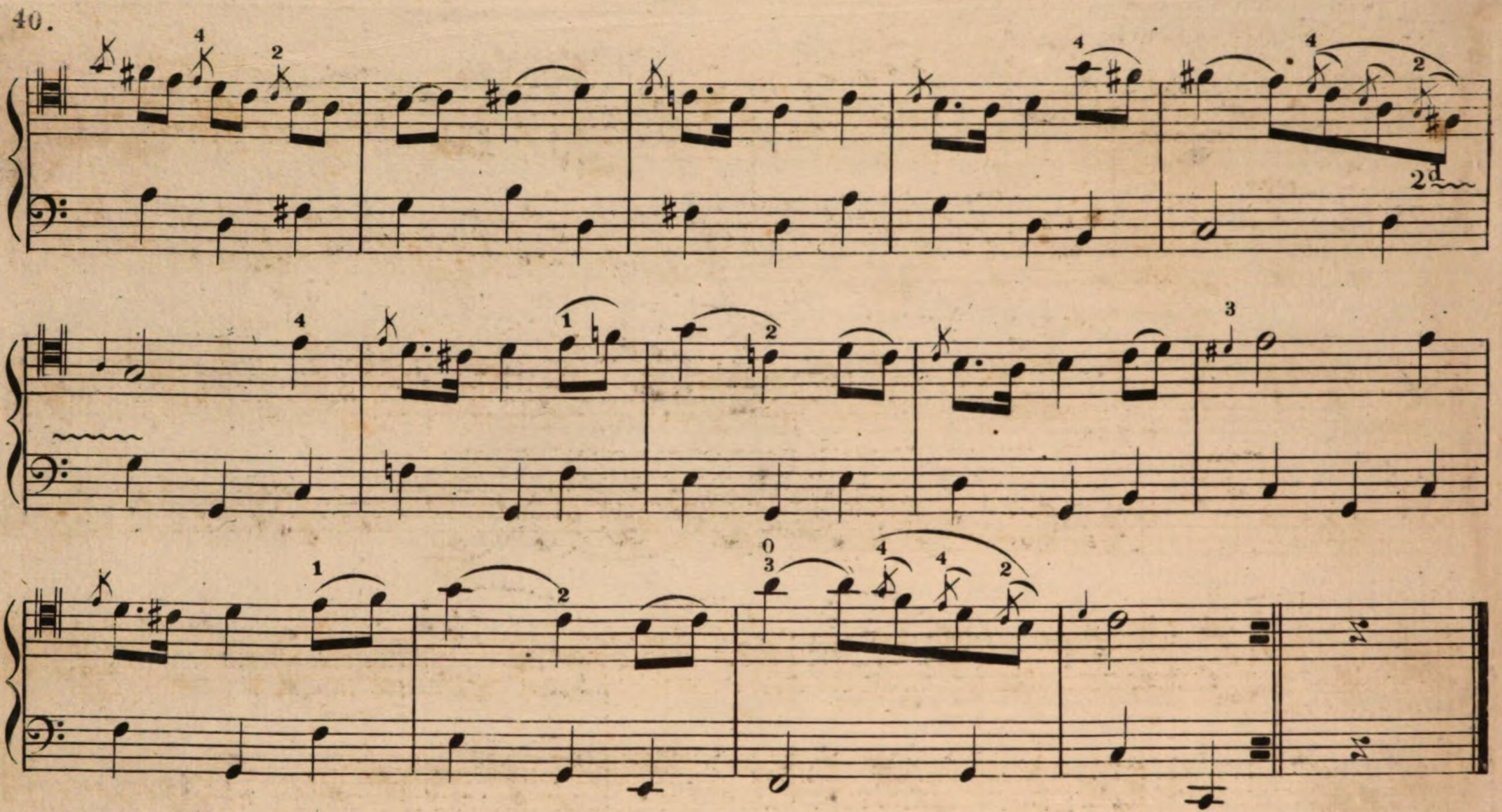


VON DEN VORSCHLÄGEN.

Vorschläge gelten immer die Hälfte der Note, vor der sie stehen, und sind daran kenntlich, dass sie mit kleinen Noten geschrieben werden, und in die Höhe gestrichen sind. Wenn nun ein Vorschlag vor einer Note steht, die durch einen Punkt verlängert wird, so hat der Punkt keinen Bezug auf den Vorschlag, sondern dieser wird nicht länger gehalten, als wenn die Note ohne Punkt ist. Ist ein Vorschlag mit einem Kreuz oder b versehen, so hat das Kreuz oder b ebenfalls nur auf den Vorschlag Bezug, und nicht auf die folgenden Noten. In nachstehendem Stücke gebe ich ein Beispiel. Soll der Vorschlag jedoch kürzer gemacht werden, als dieses in der Regel geschieht, so muss es besonders angedeutet, werden. Der Vorschlag wird immer mit der Note zusammen gebunden, vor der er steht.

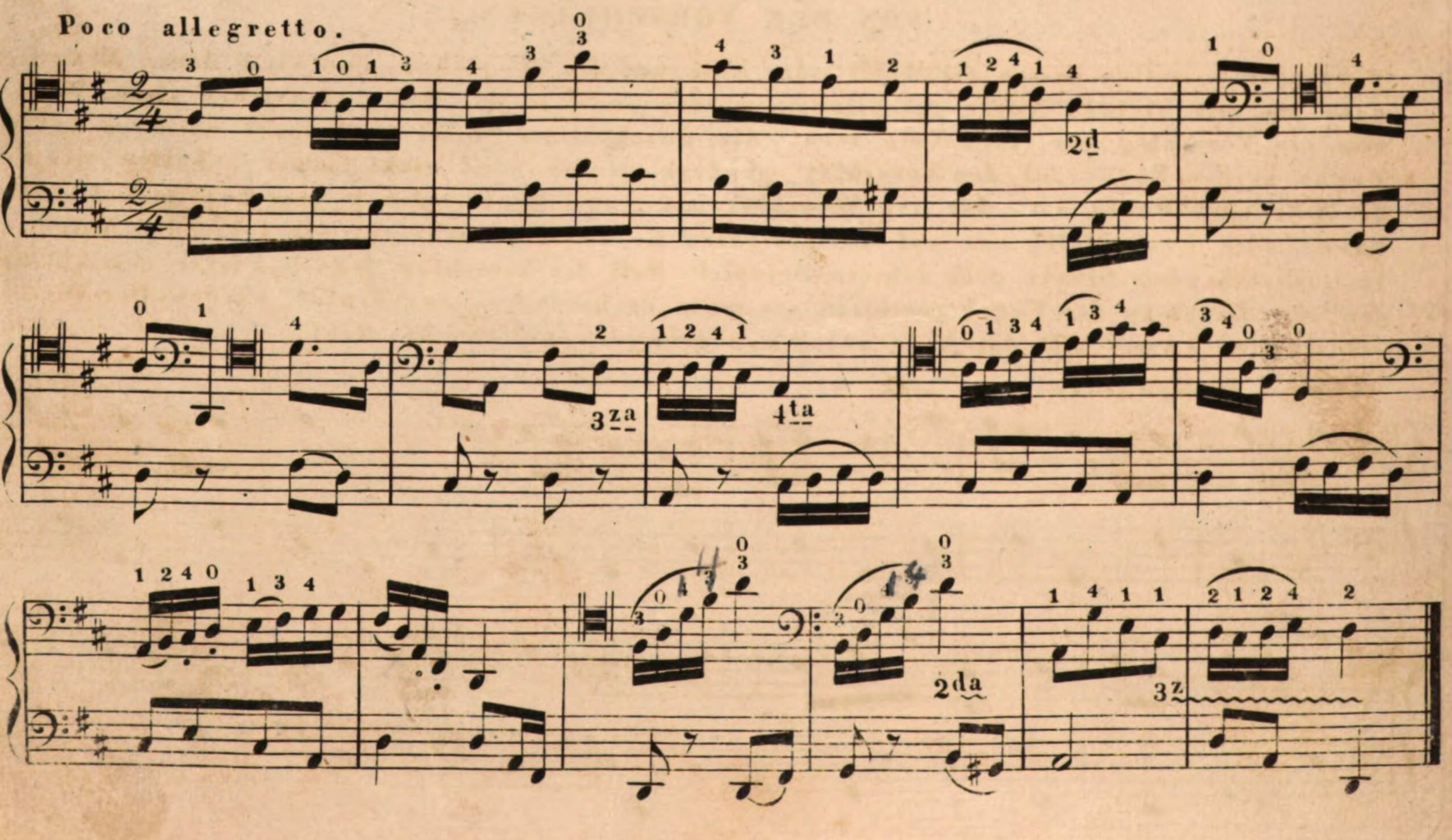
Tempo di Menuetto.

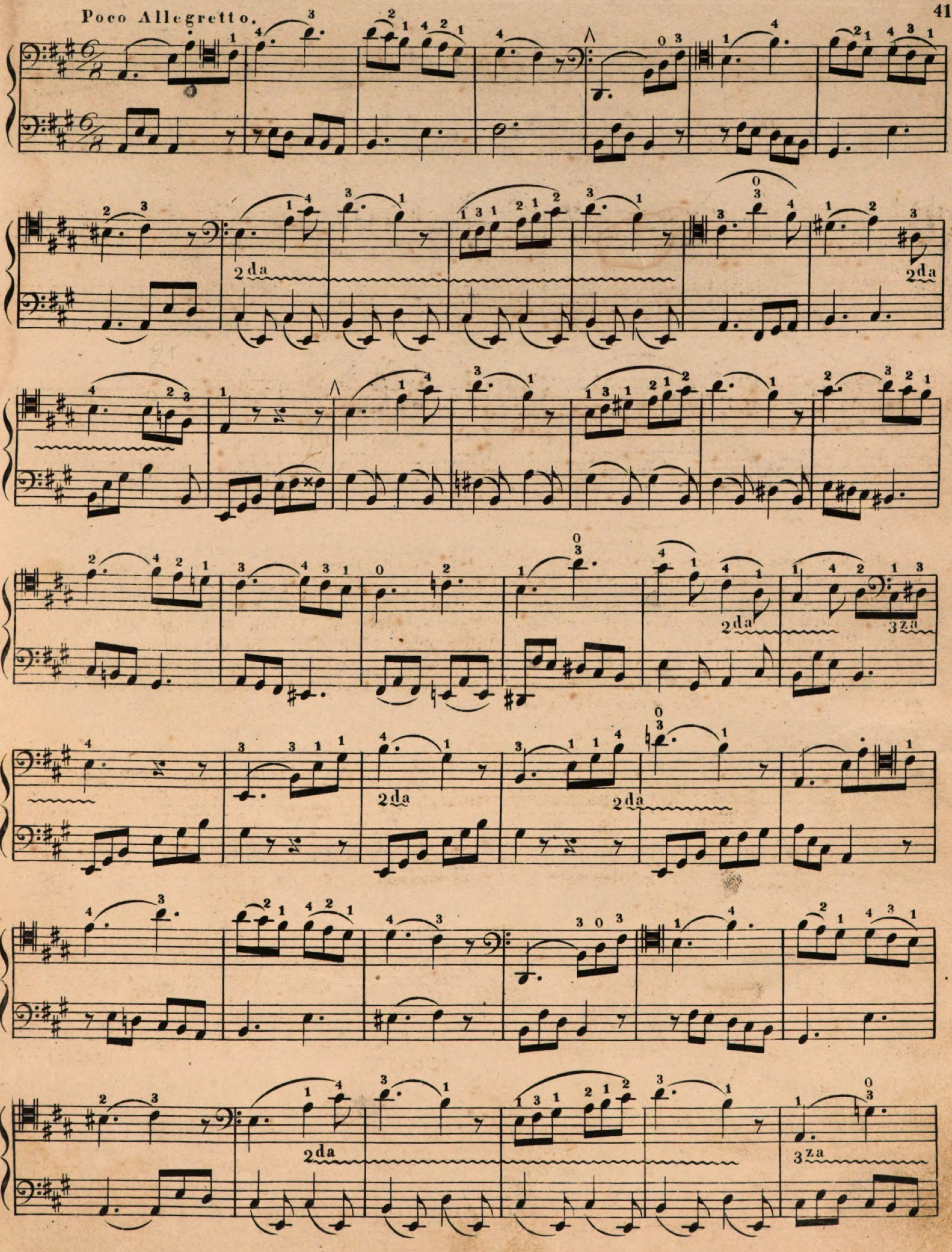


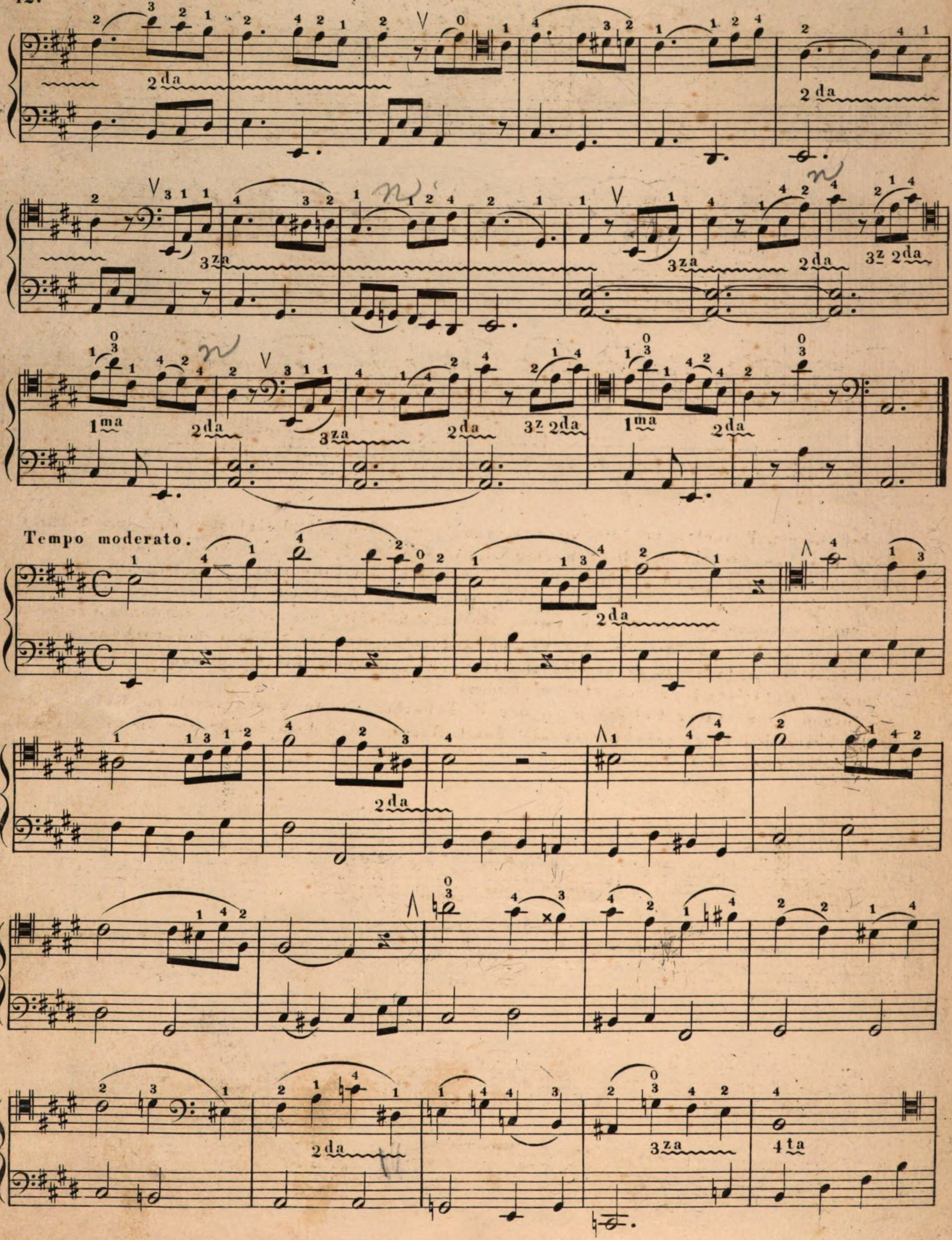


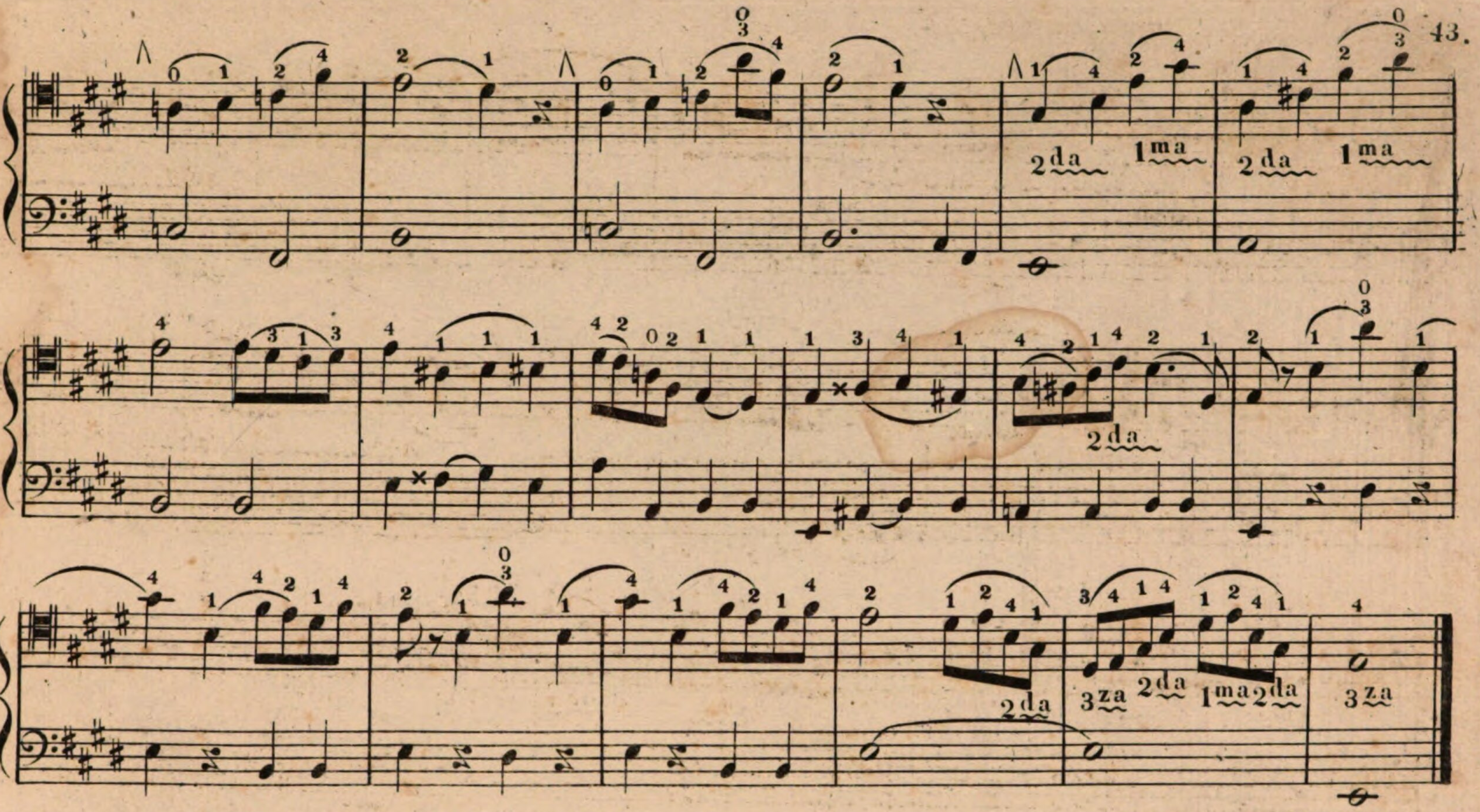
So wie man auf der zweiten Saite 2da (Seconda) schreibt, so schreibt man auf der dritten Saite, nämlich der G Saite 3za (Terza), und auf der vierten, der C Saite 4ta (Quarta). Einige schreiben auch, wenn es lange Sätze sind, Sol Terza Corda, oder quarta corda. Da es aber oft nur einen Ton betrifft, so lassen sich all' die Worte nicht hinschreiben, und es heisst blos 1ma, 2da, 3za, 4ta, ja öfters setzt man auch nur die Zahlen 1, 2, 3, 4. Steht unter einer Note die Saite, worauf gespielt werden soll, und ist nicht durch ein Zeichen bemerkt, wie lange man auf dieser Saite bleiben soll, so gilt das nur für die bemerkte Note.

Poco allegretto.



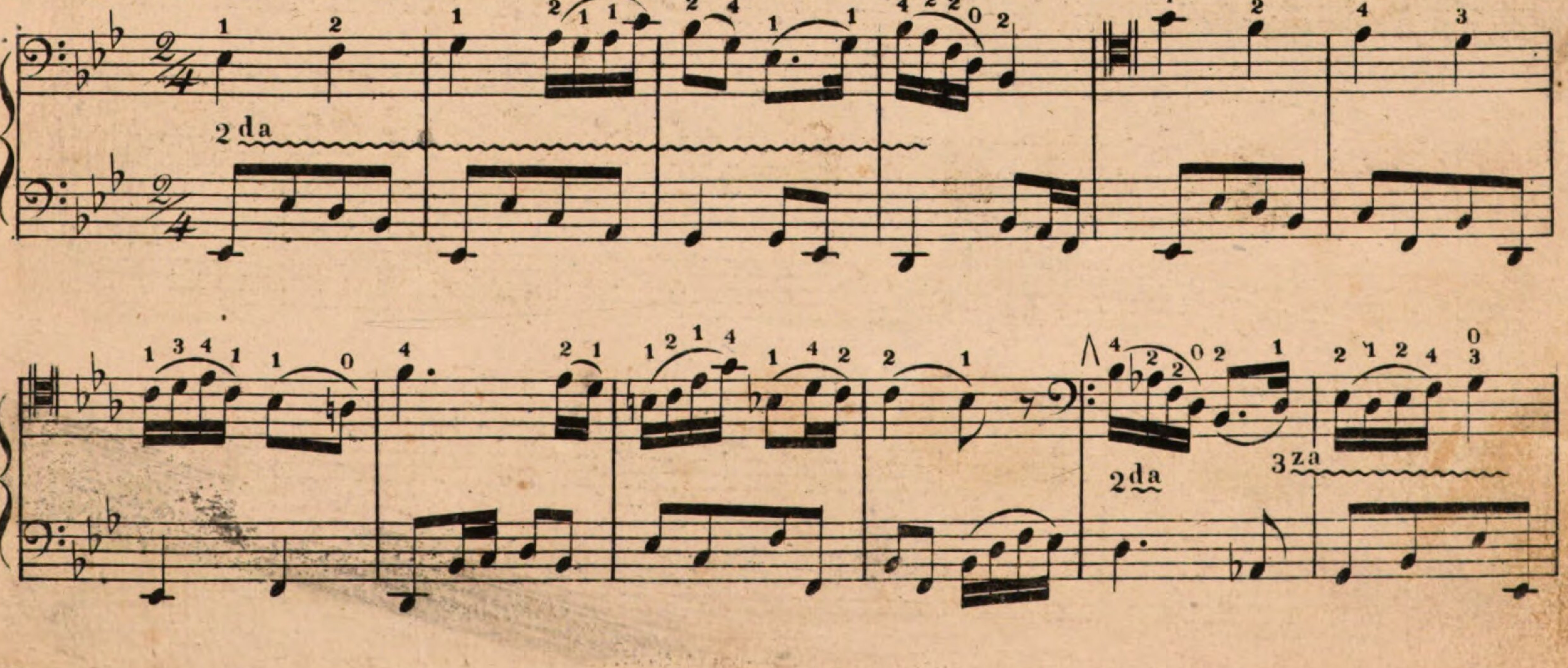

Poco Allegretto.
2da
3za

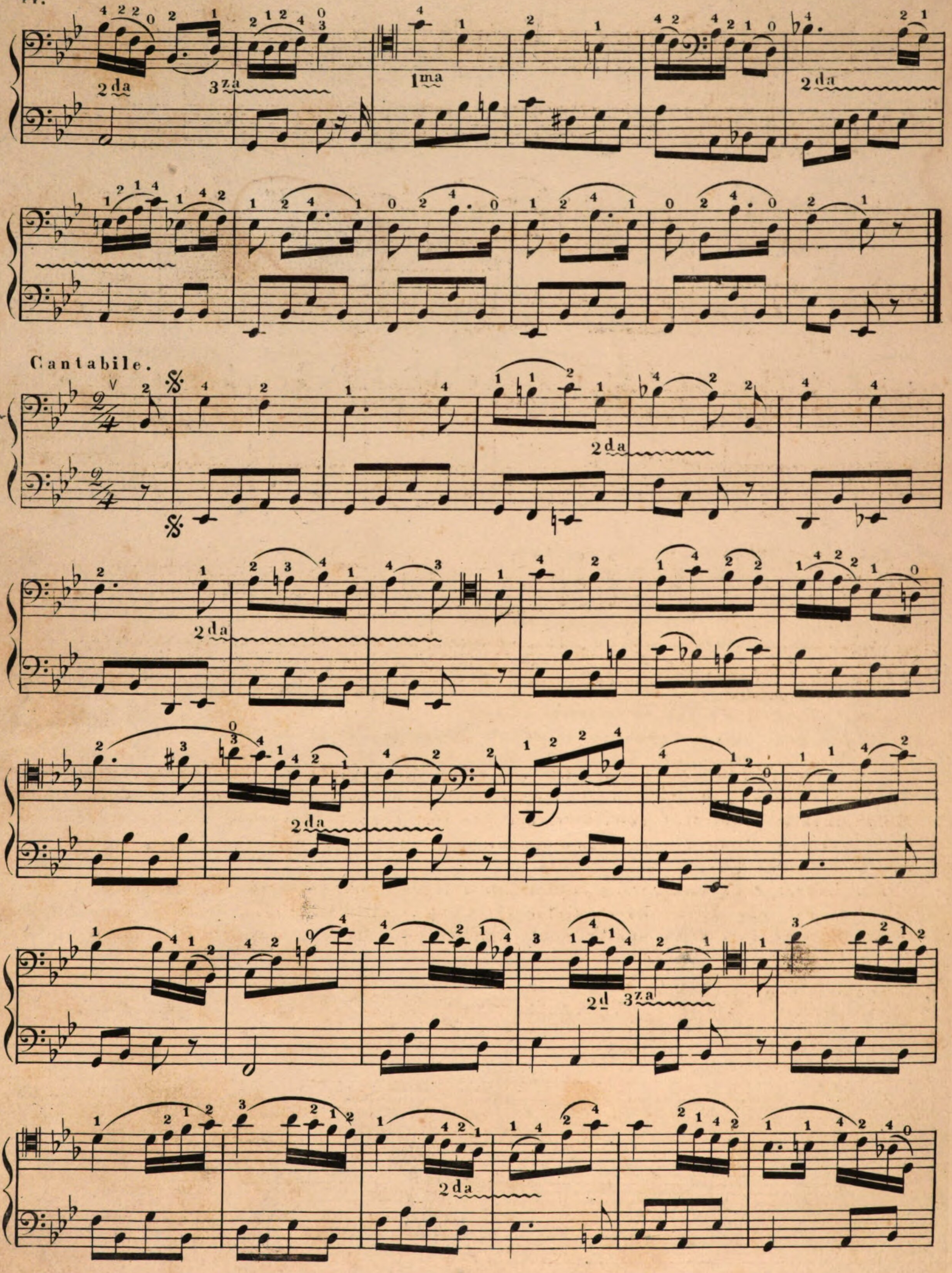

2da
3za
2da
3z 2da
1ma
2da
3za
2da
3z 2da
1ma
2da
Tempo moderato.
2da
2da
2da
3za
4ta

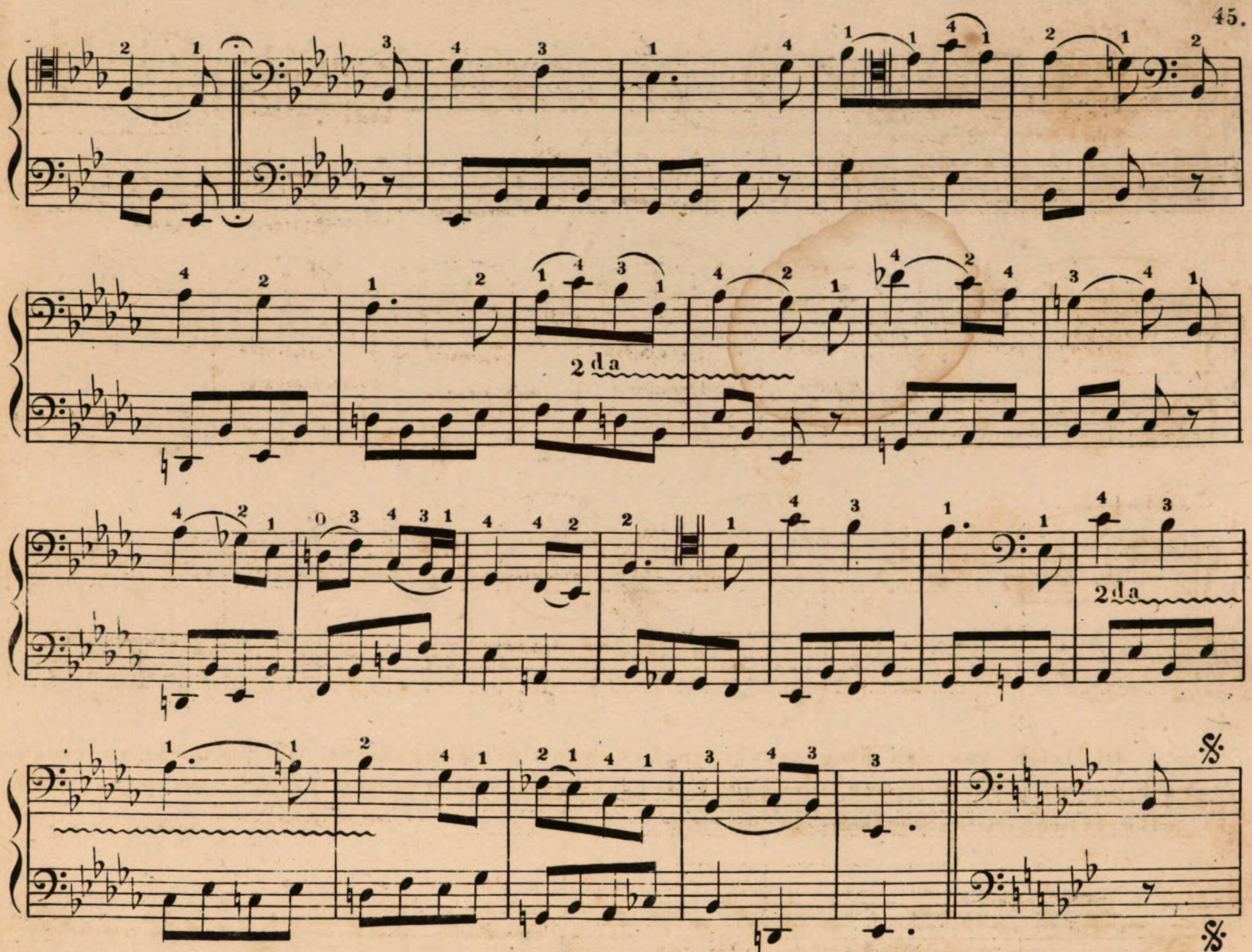


Bei keinen Tonarten ist die Applicatur mit so vielen Schwierigkeiten für den Schüler verbunden, als wie bei den B Tonarten Es, as, des, weil, wenn nur einige Noten, die mit Zierlichkeit vorgetragen werden sollen, vorkommen, der Fingersatz alle Augenblicke verändert werden muss; es ist keine Möglichkeit, eine bestimmte Regel anzugeben, die bei allen vorkommenden Fällen geltend wäre. Deshalb habe ich bei den verschiedenen Tonleitern das g, as, c, des, mit dem vierten Finger angegeben, um den Schüler bei vorkommenden Fällen gleich zu Anfang an dieses Hülfsmittel zu gewöhnen, welches besonders beim Accompagniren (Begleiten) gut zu statten kömmt.
Es folgen hier einige Uebungen in den B Tonarten; denn durch fassliche Melodien lernt der Schüler den Fingersatz besser als durch Regeln, die doch immer nur in einzelnen Fällen anzuwenden sind, kennen.

Andante.




Cantabile.

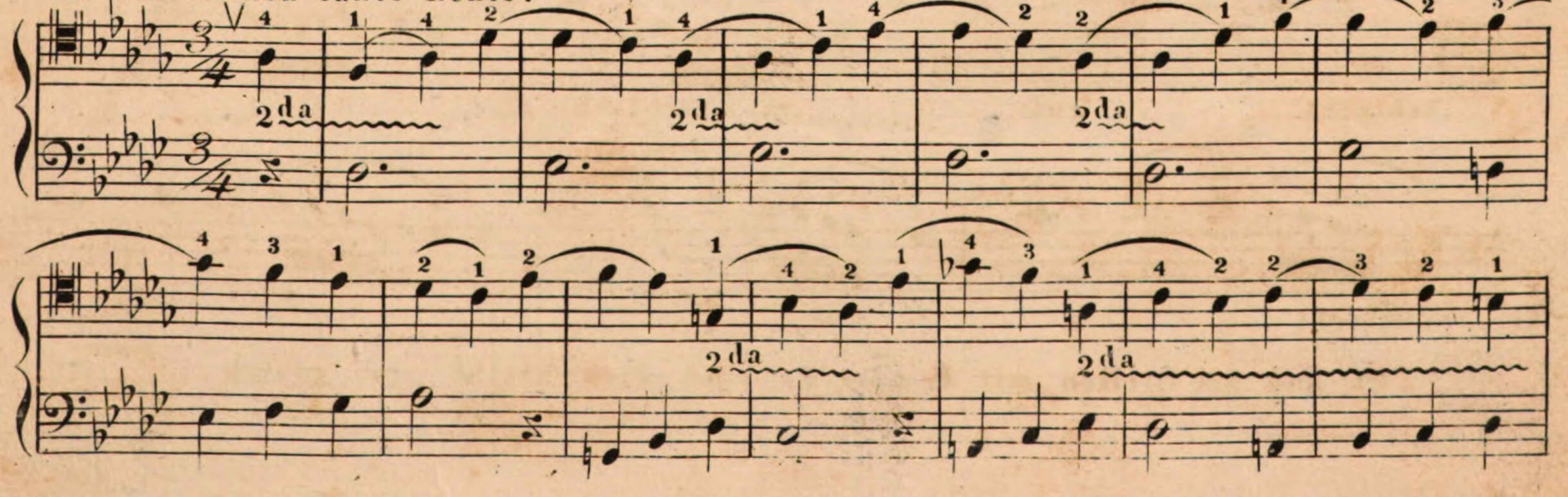


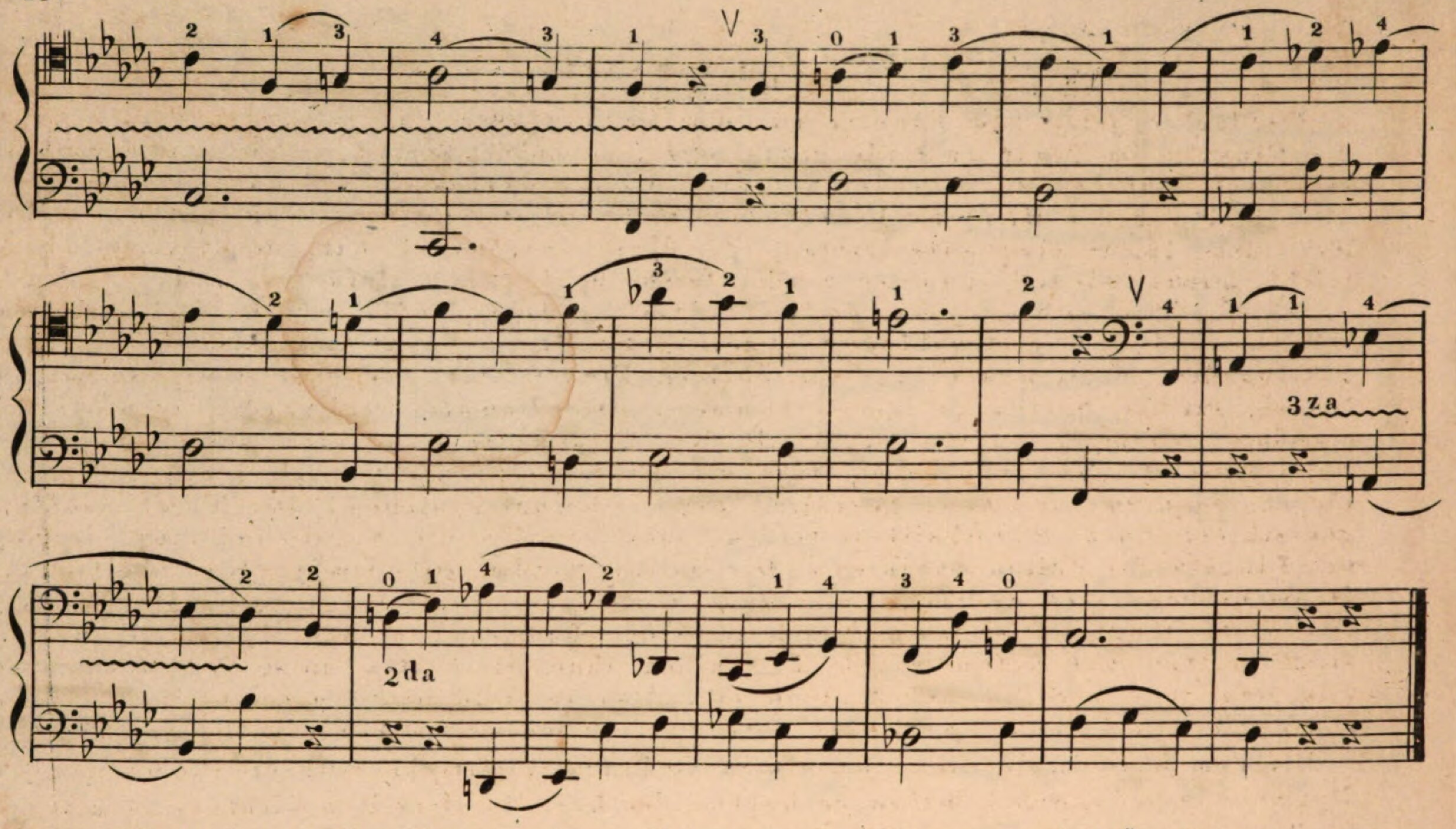
Dal Segno.

Dal Segno (vom Zeichen) setzt man, wenn die Sache wiederholt werden soll, und da, wo das Ende sein soll, deutet man es durch einen Bogen mit einem Punkt an. Wenn nun ein Musikstück in einer Mol Tonart wieder zur Dur Tonart übergehen soll, so werden erst die b's durch Quadrate (Auflösungszeichen) aufgelöst, und dann die nöthigen b's zur Dur Tonart wieder vorgezeichnet.

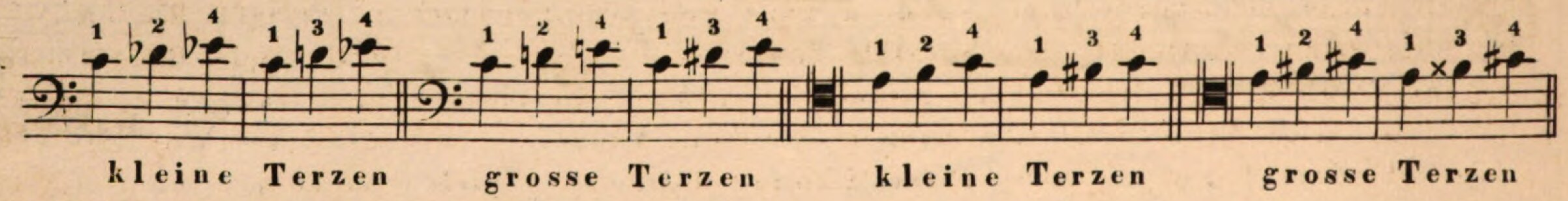
Der Lehrer thut wohl, wenn er bei schwierigen Uebungen (wie das folgende) den Schüler erst das Ganze durchspielen lässt, ohne die Bindungen der Noten zu beachten. Es wird ihm dann später desto leichter, den Schüler auf die Bindungen der Noten aufmerksam zu machen.

Grazioso non tanto Lento.



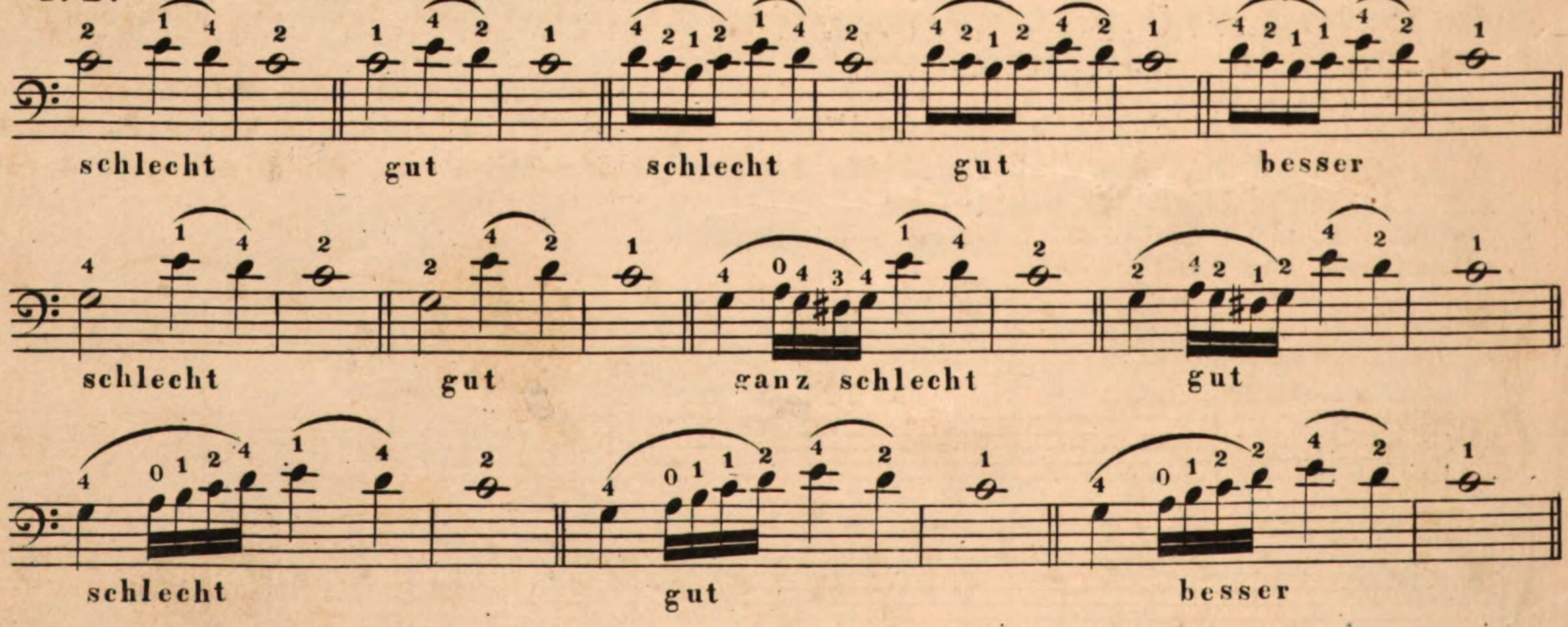


Obgleich aus den hier gegebenen Uebungen der Fingersatz hinlänglich zu ersehen ist, so will ich dennoch die Regel der kleinen und grossen Terzen erwähnen, um so alle Irrungen unmöglich zu machen.



Wo der Anfänger am meisten im Fingersatz fehlt, sind wohl folgende Stellen;

z. B.



Ob nun die Stellen mit E oder Es sind, dies bleibt sich gleich.

VOM EINSATZ.

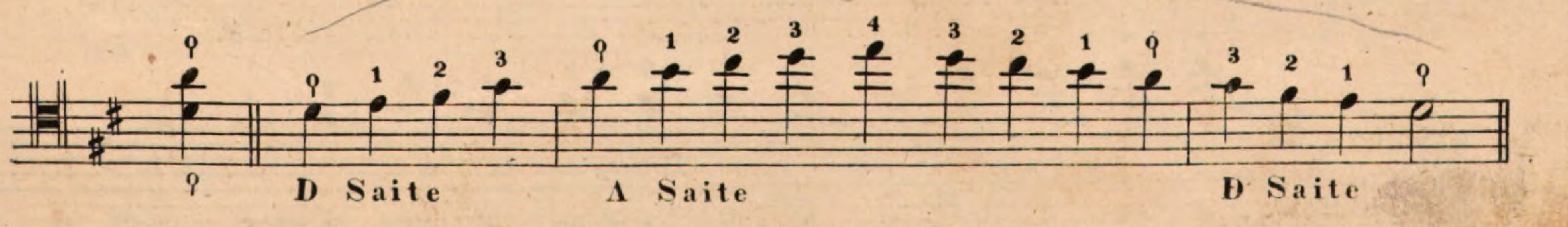
Wir gehen jetzt zum Einsatz mit dem Daumen über, und betrachten diesen da, wo der Einsatz im Tenor zu Ende geht; was nun höher kömmt, gehört zu dem Violinschlüssel, auf den wir aber erst später die Aufmerksamkeit lenken werden.

Die Haltung der Hand im Einsatz ist nicht so schwierig, als die unten am Halse. Wer sich einmal eine gute Haltung der Hand angewöhnt hat, der verliert sie so leicht nicht wieder, und ich werde desshalb ein ganz einfaches Mittel hiezu angeben. Man nehme einen dicken Bouteillen Kork, und halte ihn zwischen den Daumen und dem ersten Finger zunächst der Maus, dergestalt, dass beide Finger auseinander gehalten werden, die übrigen Finger aber, nur sehr wenig krumm gehalten, auf die Saiten zu stehen kommen. Der Daumen wird weder auswärts noch einwärts gebogen, sondern macht mit dem Anfang der Hand eine gerade Linie. Beim Spielen hüte man sich, dass die Finger sich nicht nach innen zu durchbiegen, sondern nur etwas gekrümmt gerade herunter stehen. Die Nägel der Finger müssen kurz abgeschnitten werden, sonst würden die Nägel, und nicht der Kopf des Fingers die Saiten berühren. Die Saiten werden mit dem vordern Theil des Daumens heruntergedrückt, und zwar immer nur zwei, eine sogenannte Quinte. Die erste fängt gleich nach dem Gelenk des Daumens an, und die zweite Saite liegt mitten unter dem Nagel. Zu Anfang thun die Saiten unter dem Daumen etwas weh, was aber so unbedeutend ist, dass es bald nicht mehr beachtet wird. Beifolgende Zeichnung möge das vorher Beschriebene noch verdeutlichen. Fig. Nº V.

Mit dem Kork in der Hand muss man so lange spielen, bis sich die Finger und der Daumen daran gewöhnt haben, auch ohne den Kork in derselben Richtung stehen zu bleiben. Denn nichts ist schädlicher, als wenn man den Daumen mit der Hand auf den Saiten fest drücken will. Man muss suchen solch eine Festigkeit im Daumen zu erlangen, dass er ohne Zuthun der Hand, wie ein fester Sattel auf den Saiten liegt. Der Arm ruht leicht auf dem Rande der Decke des Violoncells, der Ellenbogen muss ja nicht nach vorne gehalten werden, sondern ganz ungezwungen sich rückwärts biegen.

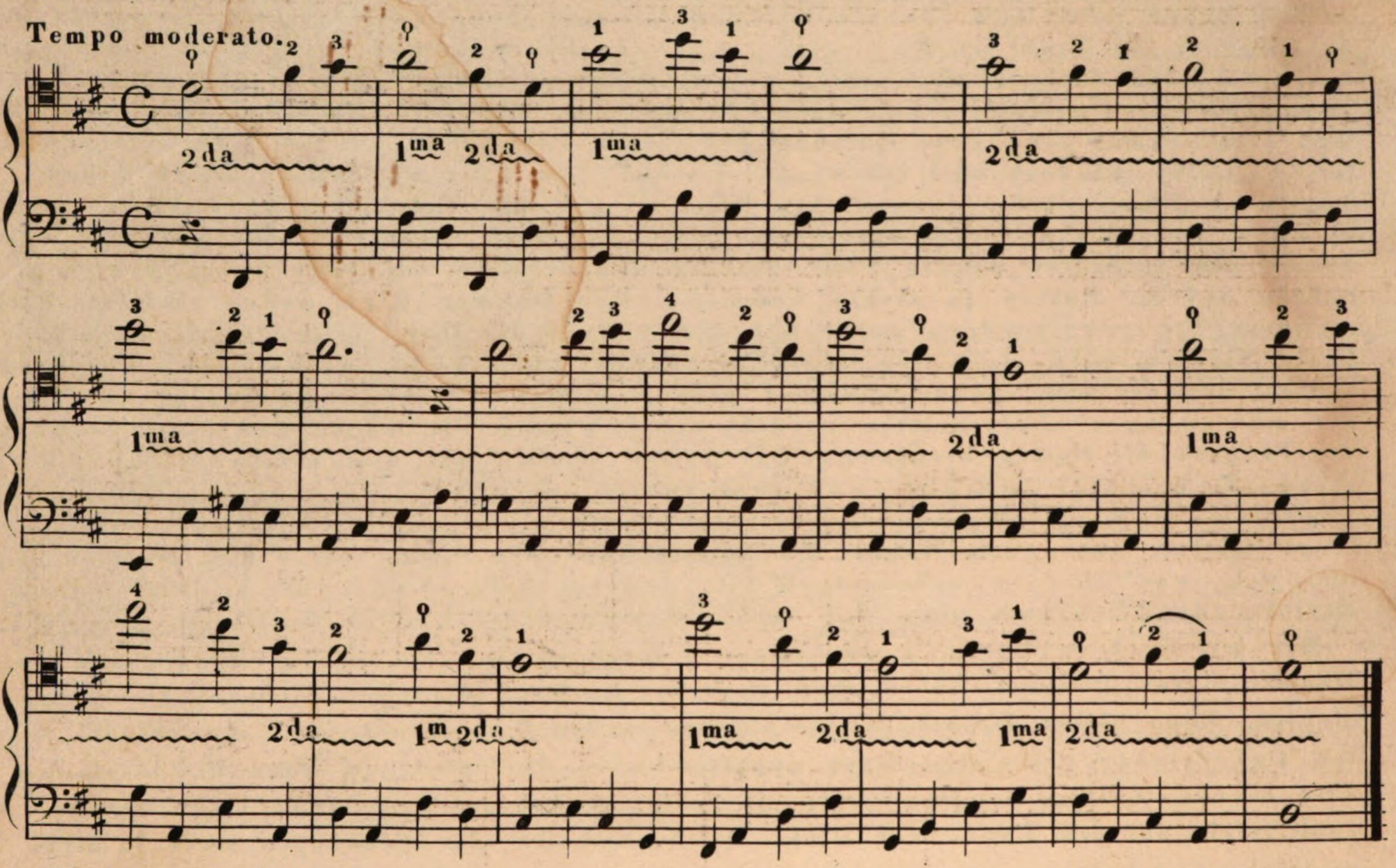
Der Lehrer soll mit aller Sorgfalt darauf sehen, dass der Schüler beim Einsatz dieselbe Stellung behalte, welche gleich im Anfange gelehrt worden ist, und es nicht wie so viele Violoncellisten machen, die beim Einsatz den Hals des Violoncells auf die Schulter legen, um nach ihrer Meinung bequemer spielen zu können, oder die Füsse gar nach vorne strecken, um zu sehen, wohin sie die Finger legen sollen. Dies würde zum reinen Spielen wohl etwas helfen, wenn die Töne auf dem Griffbret abgetheilt wären, wie bei der Guitarre. Zum Reinspielen gelangt man nur durch zwei Sachen: entweder durch ein ganz reines Gehör, oder wo dieses etwa fehlt, muss Uebung diesem Naturfehler nach und nach abhelfen.

Wir fangen die Einsätze mit dem Daumen, mit dem höchsten Einsatz im Tenor A, und D, an. Zuerst die Scala auf den beiden vordern Saiten, mit allen vier Fingern. Das Zeichen für den Daumen im Einsatz ist ϙ. Um es von der blossen Saite zu unterscheiden, ist unter der Null ein Strichchen gemacht.

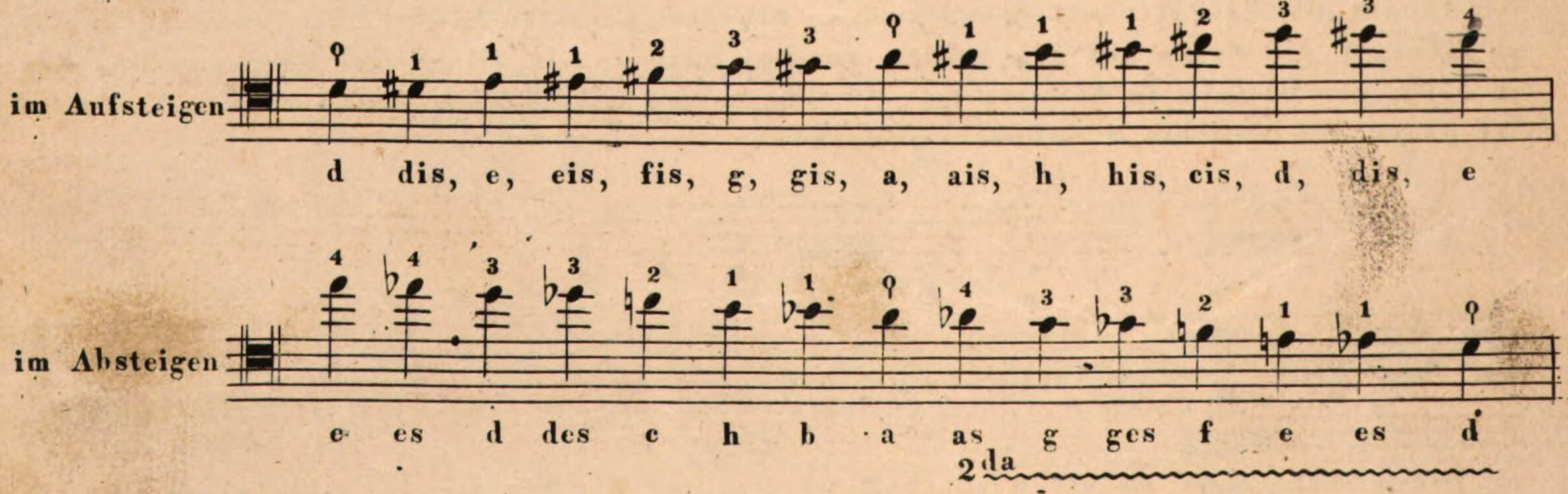


Diese Scala muss so oft wiederholt werden, bis der Schüler sie geläufig spielen kann; hier folgen einige Uebungsstücke. Um die Töne mit dem vierten Finger nehmen zu können, muss die Stellung der Hand nicht verrückt, sondern der kleine Finger ganz gerade nach vorne gestreckt, und beim Aufheben nicht krumm zusammen gezogen werden,

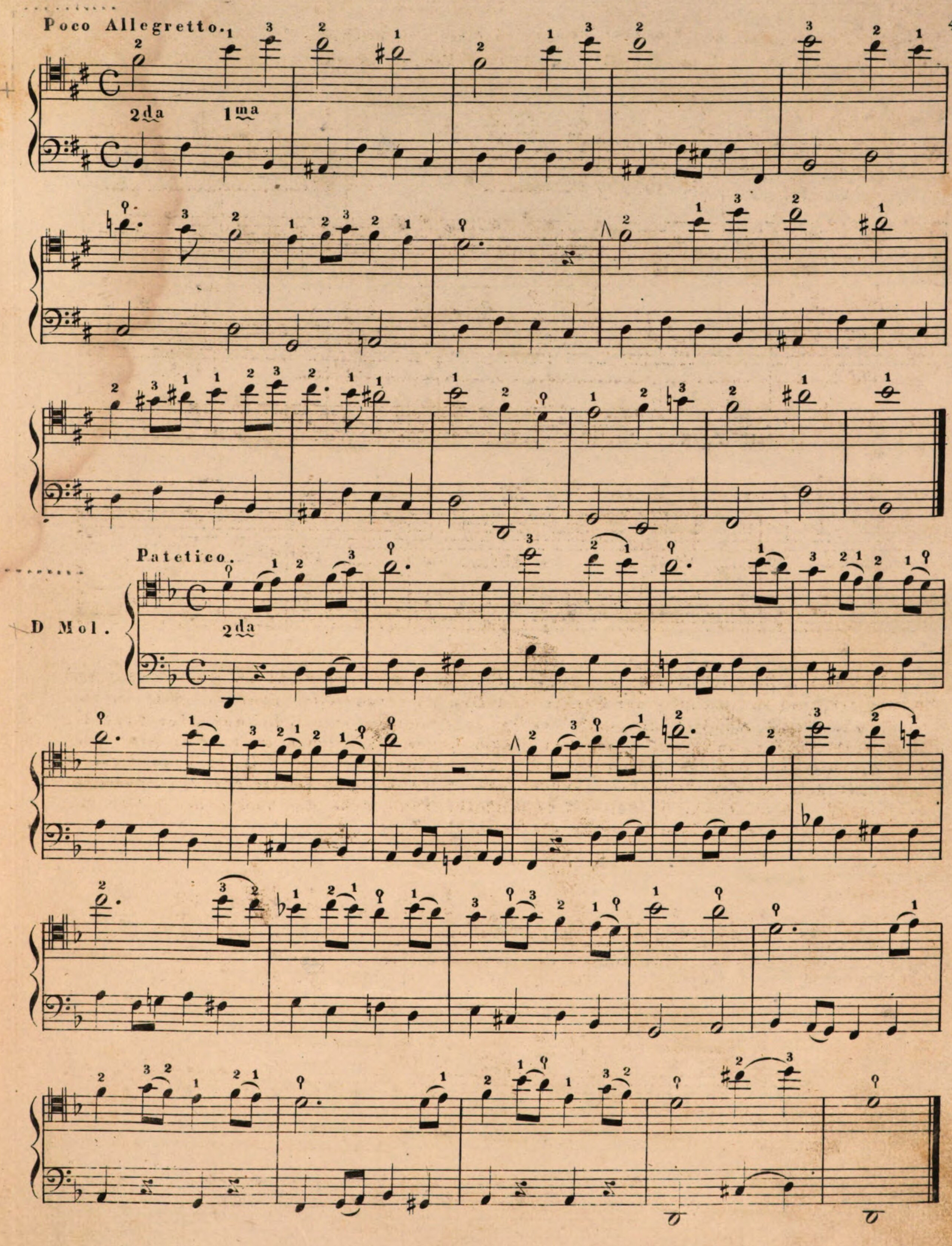
welchen Fehler sich der Schüler nur gar zu leicht angewöhnt. Um dieses zu verhüten ist es besser, dass man ihn am dritten Finger anlehnt.



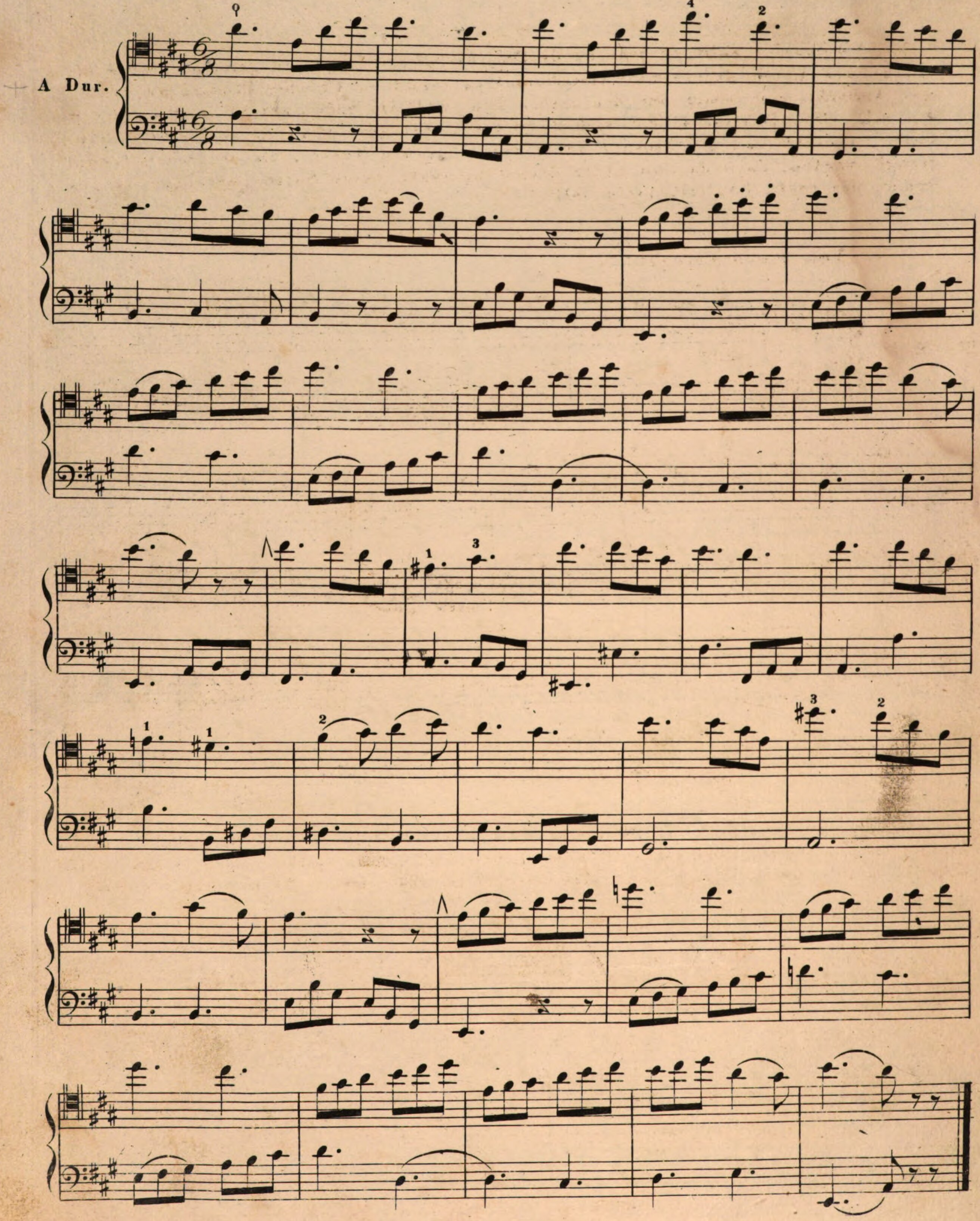
Aus diesem Beispiel ersieht man hinlänglich, dass der Fingersatz im Einsatz gar nicht schwer ist, auch in Ansehung der Kreuze und B'en ist es dasselbe, denn da giebt es eine bestimmte Regel, nämlich die, dass der Ton, auf welchen eine Erhöhung oder Erniederung statt findet, auch mit demselben Finger genommen werden muss. Nur wenn der Ton, der mit dem Daumen genommen ist, eine Erhöhung erleiden soll, so kann dieses nicht mit dem Daumen geschehen, sondern dazu wird stets der erste Finger genommen. Beifolgende chromatische Tonleiter (durch halbe Töne, denn die vorige nennt man diatonisch, durch ganze Töne) macht die Sache deutlicher.



Bei folgendem Stücke in H Mol bleibt der Einsatz ebenfalls in A und D. Das erhöhte ais muss dann mit dem ersten Finger genommen werden.

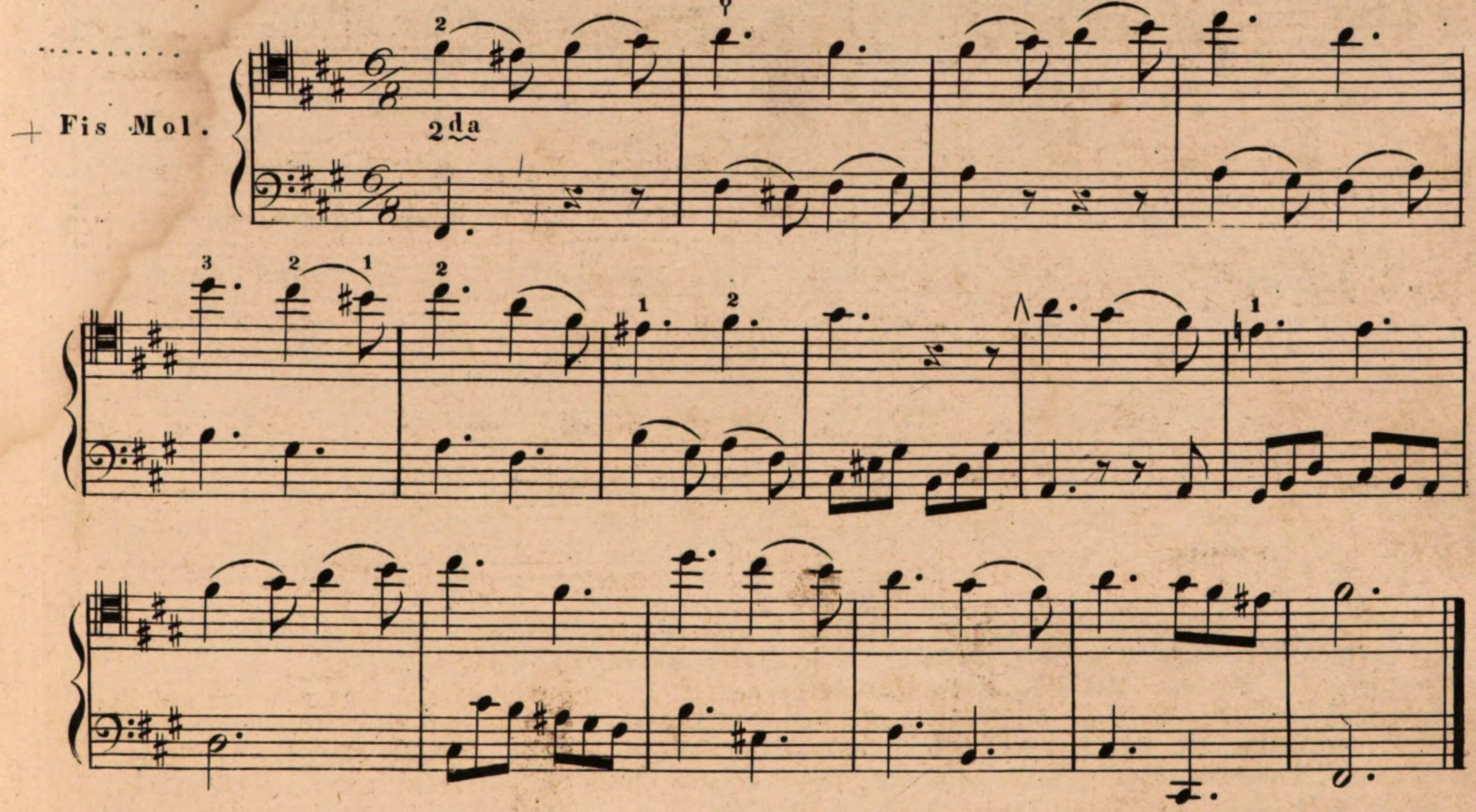

Poco Allegretto.
2da
1ma
Patetico.
D Mol.
2da

50. Quasi Allegro.



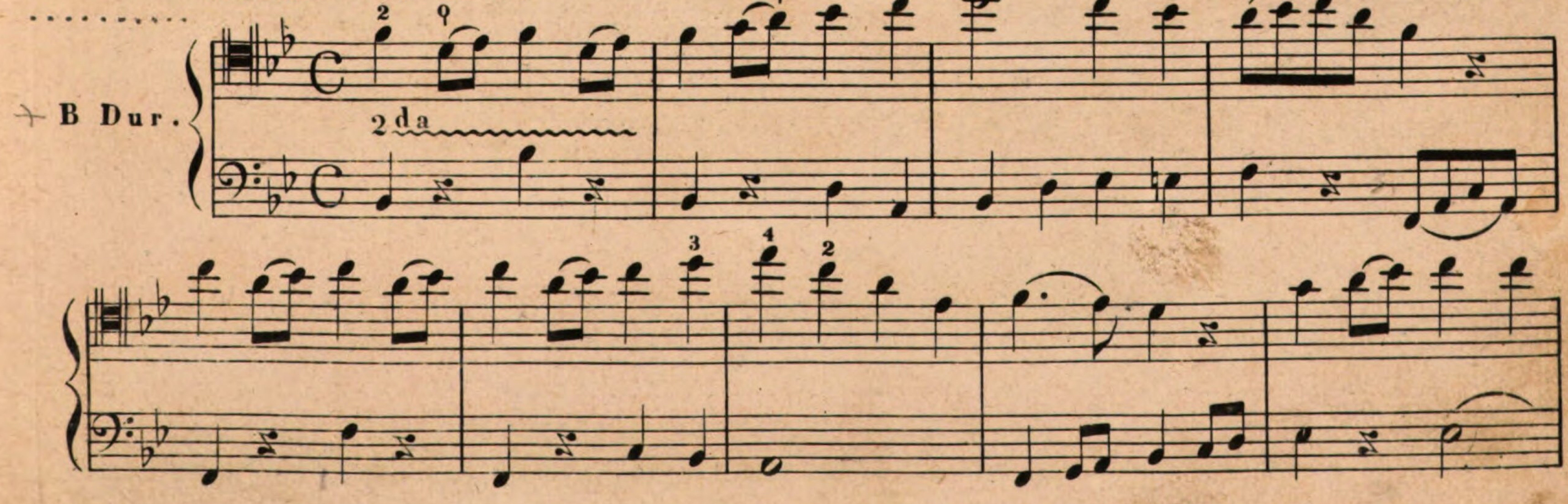
Um den Schüler nicht zu sehr an die Bezeichnung der Finger zu gewöhnen, sind die Stücke nur da bezeichnet, wo es besonders nöthig erschien. Um den Einsatz zu bestimmen, bemerkt man immer nur den ersten Ton, und die Saite, worauf er genommen werden soll. Das Uebrige findet sich dann von selbst; nur wenn es zweifelhaft sein sollte, bemerkt man den Einsatz unter den folgenden Noten. Es ist schon früher gesagt worden, dass da, wo unter dem Fingersatz keine Saite angegeben ist, es immer die erste (A Saite) sein soll.

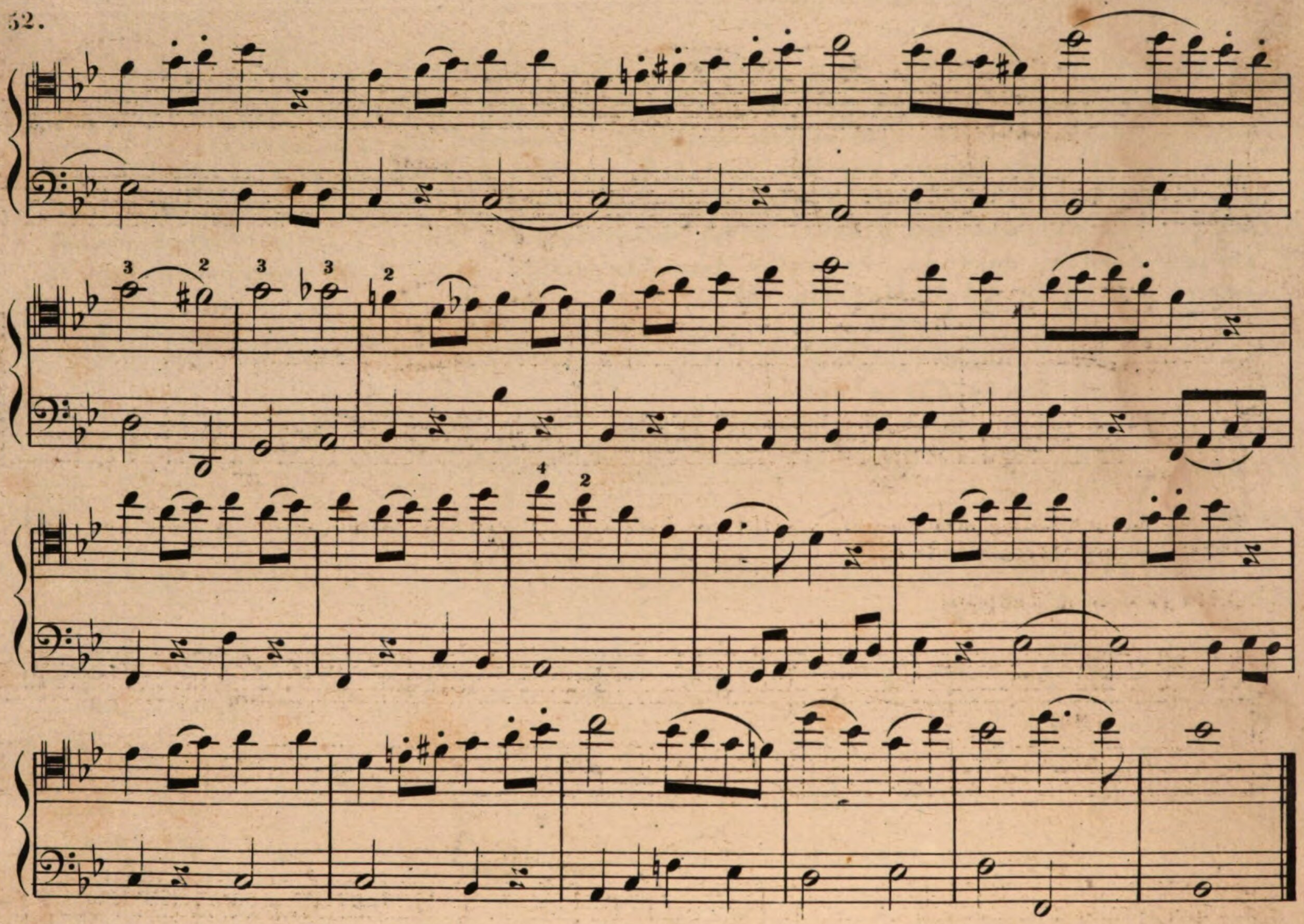
Non tanto Allegretto.



Bei folgenden Uebungen in B Dur bleibt der Einsatz ebenfalls in A. D. Der Schüler muss im Einsatz eben so gut aus allen (wenigstens den mehrsten) Tonarten spielen lernen, als aus freier Hand. Es würde zu weit führen, wenn ich noch Beispiele mit mehr als zwei b's hier geben wollte.

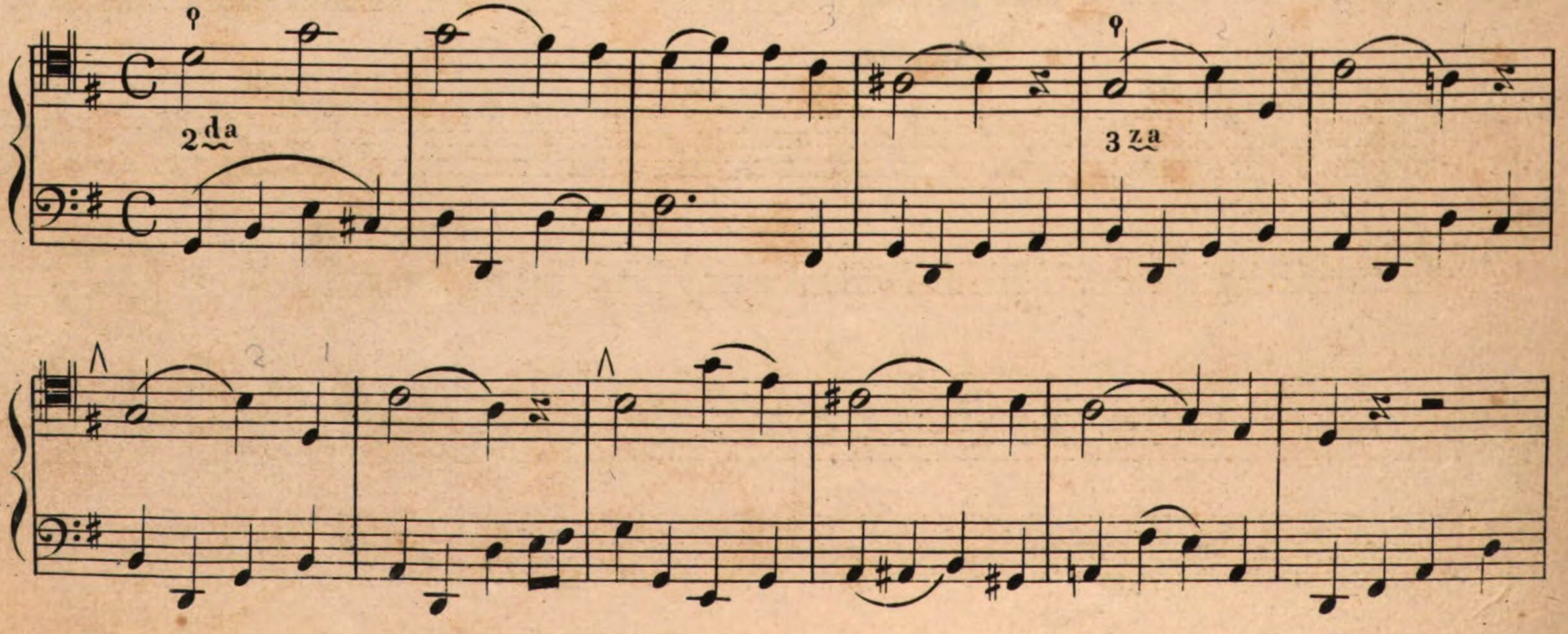
Andante con moto.

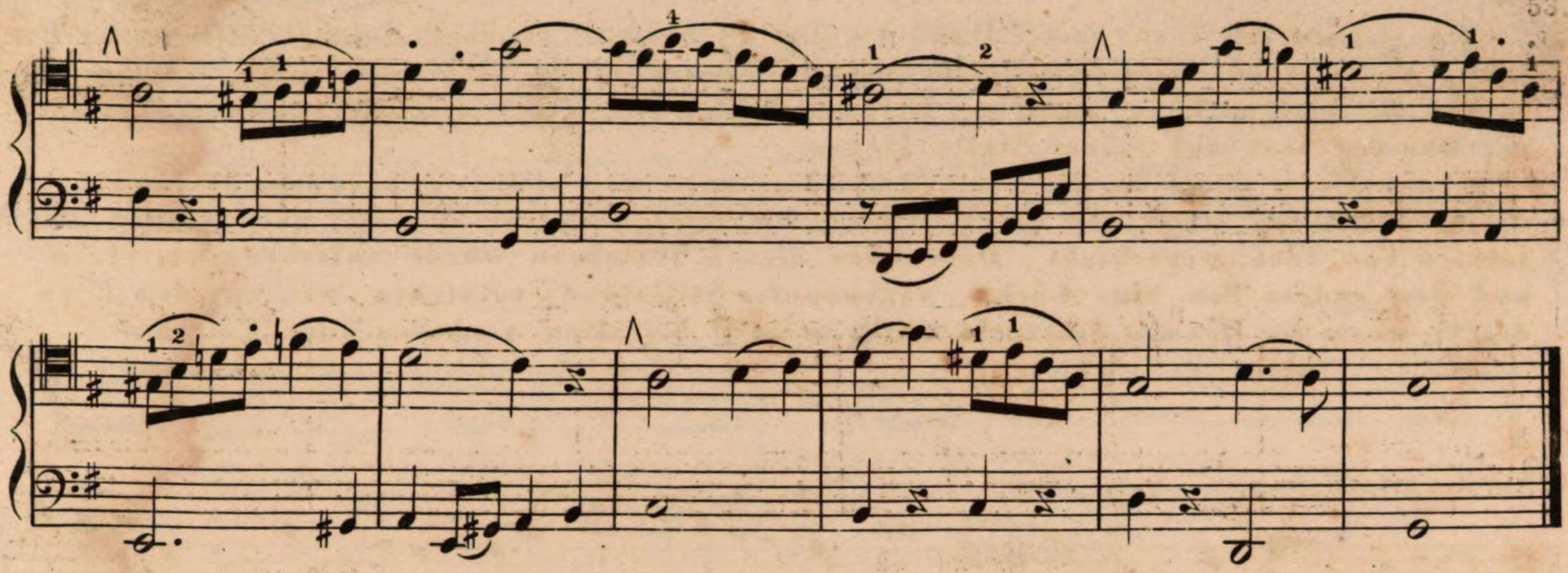




Folgende Uebung ist im Einsatz auf dem D und G. Der Einsatz auf der C Saite kömmt zu selten vor, als dass der Schüler sich gleich darin zu üben braucht.
So wie der Daumen auf dem A und D gelegen hat, in derselben Lage legt man ihn auf die D und G Saite. Die Haltung der Hand und Finger bleibt eben so wie auf den beiden ersten Saiten. Bei den Noten, die auf der C Saite vorkommen, wird der Daumen nicht von seiner Stelle gerückt, sondern bleibt fest in seiner Lage liegen. Das A mit dem vierten Finger, welches im Stücke vorkömmt, wird auf der D Saite genommen.

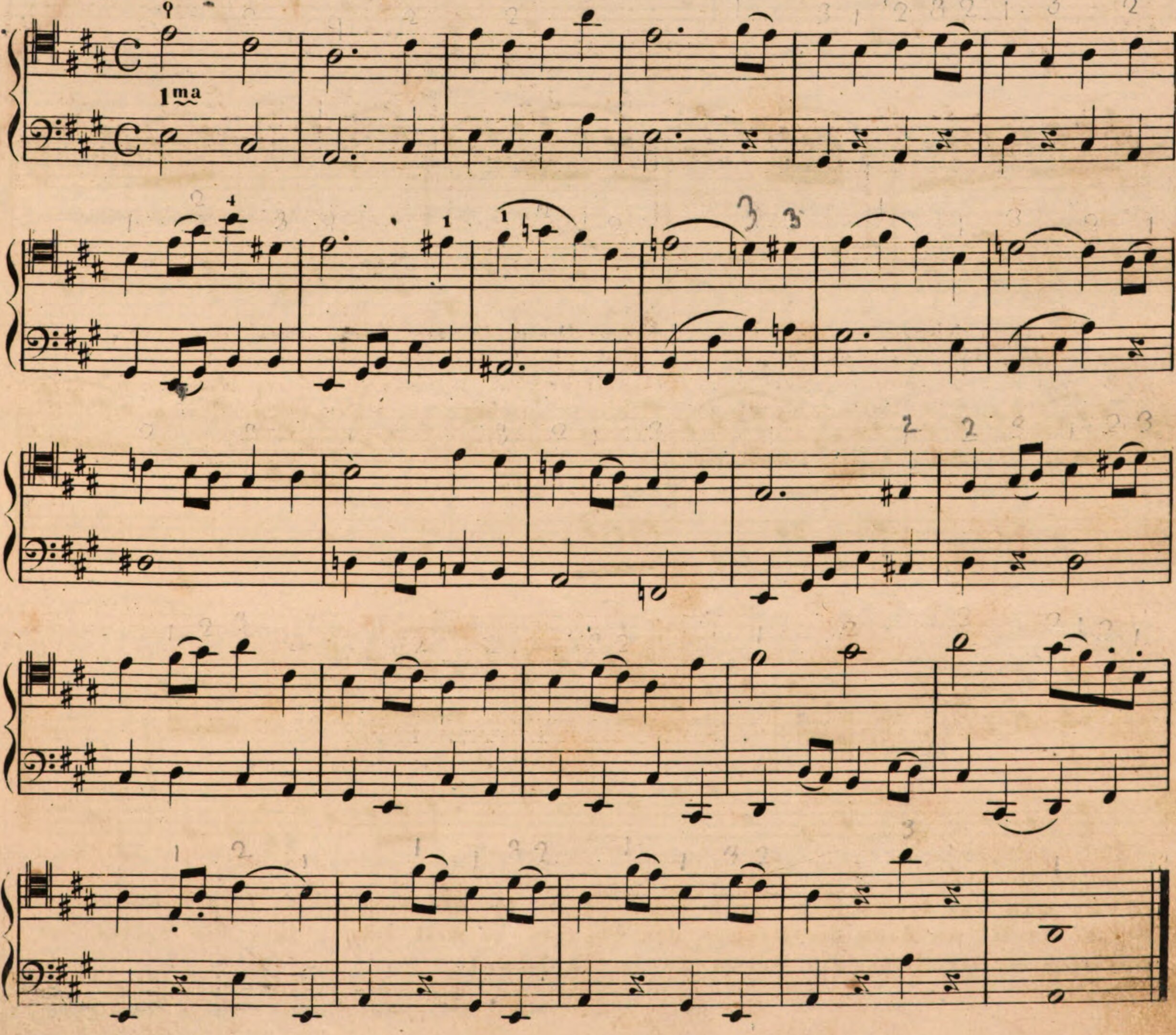
Allegro Moderato.





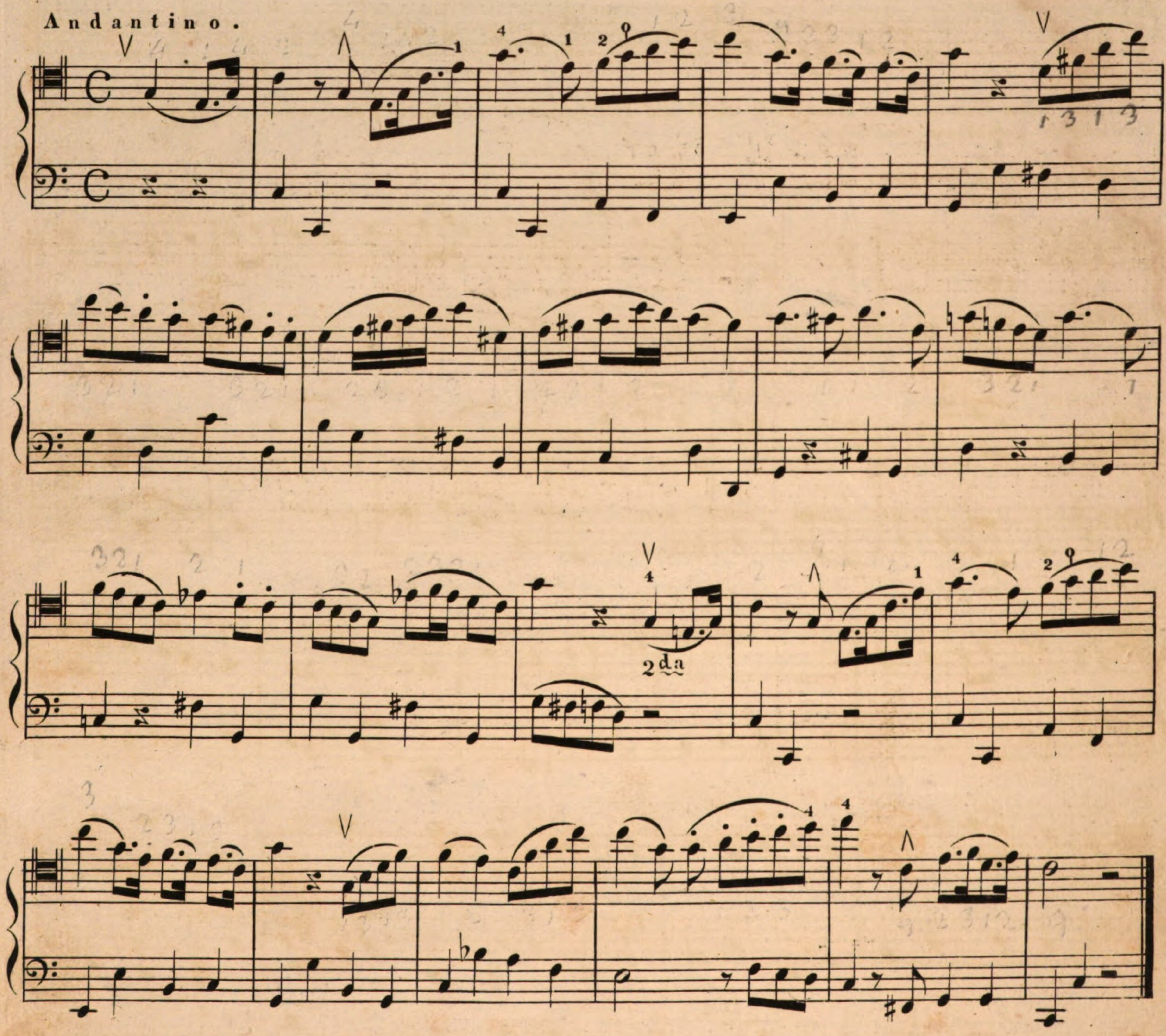
Da, wo beim Einsatz der Arm sich nicht am Instrumente anlehnen kann, muss er frei und ungezwungen gehalten werden.

Allegro non troppo.



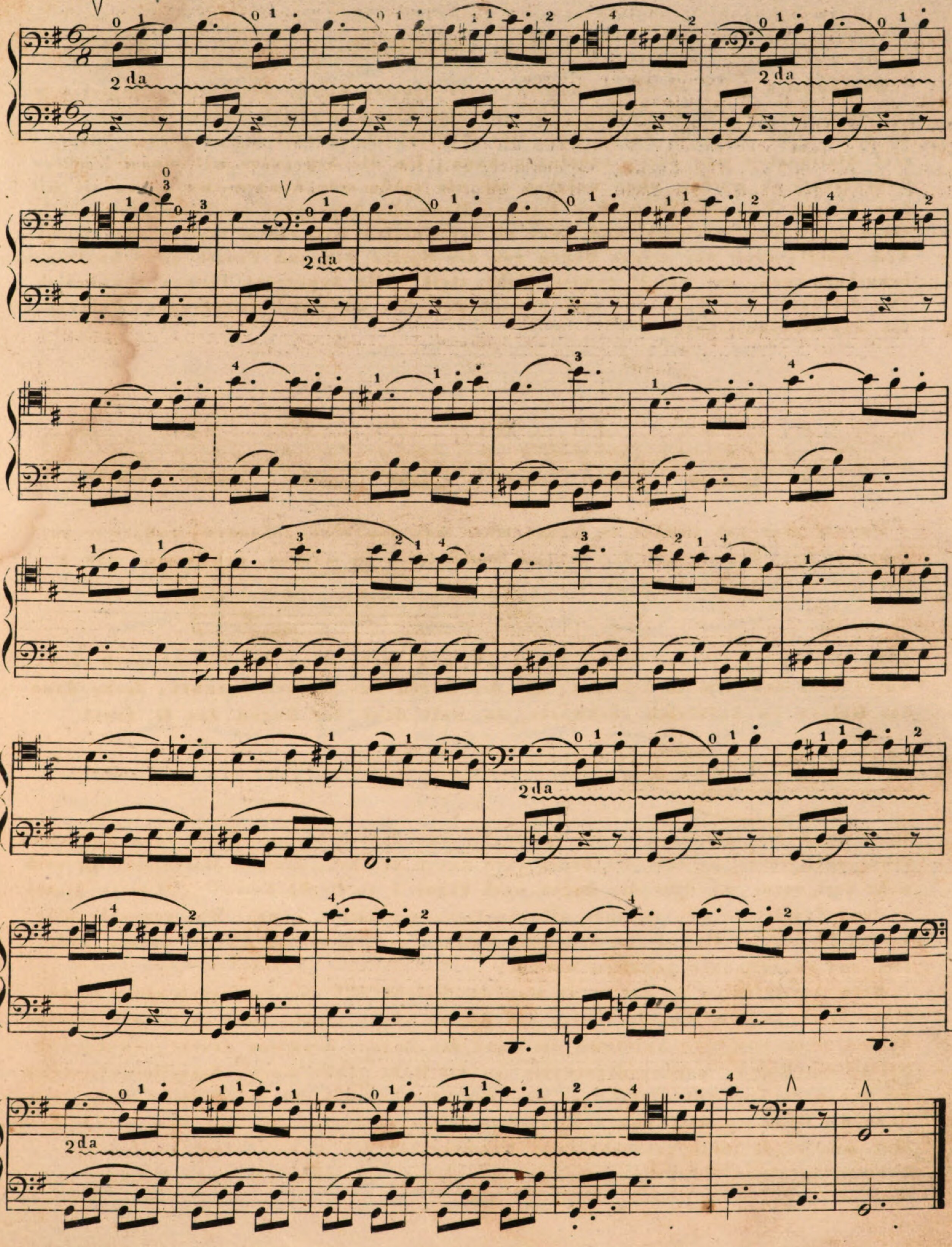
Um sich im Spiel aus freier Hand zu dem im Einsatz zu üben, folgt beikommender Gesang. Auch ist der Fingersatz nicht weiter angegeben, als eben nothwendig ist, um jedesmal in der rechten Lage zu sein. Bei den beiden Tönen mit dem vierten Finger bleibt der Daumen fest auf seiner Stelle liegen.

Um aus freier Hand im Einsatz zu spielen, muss man sich gewöhnen, den Daumen bei der letzten Note schon auf das Griffbret zu legen, so dass man mit dem Daumen den letzten Ton fast wegschiebt. Denn ohne dieses Verfahren würde zwischen dem einen und dem andern Ton eine Lücke, sogenannter Stillstand, entstehen, wie von dem F zu dem G, wozu der Daumen gebraucht wird; so auch bei allen vorkommenden Fällen.



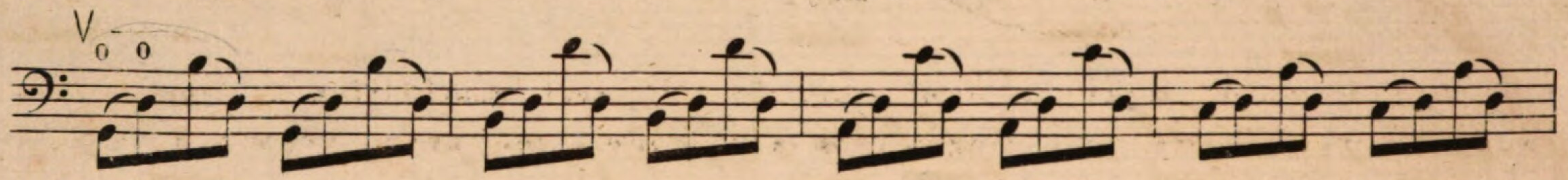
Da man aus freier Hand auch höher spielt als das hohe A, so folgt hier ein Stück bis H, wo dann der Daumen den Fingern so weit folgt, dass die Spitze des Daumens in der Mitte des Halses zu liegen kömmt.

Allegretto, ma non troppo.



VON DEN ARPEGGIOS.

Wir kommen jetzt zu den Arpeggios, einer grossen Zierde des Violoncellspieles, welche aber, um sie gut zu machen, mit sehr viel Fleiss studiert werden müssen.
Es kann nicht die Rede davon sein, eine Musterkarte vorzulegen, um zu beweisen wie viel Stricharten man darin anbringen kann. Um die Arpeggios mit einem leichten Bogenstrich zu machen, ohne welchen sie nie schön sein können, muss man sie mit dem ganzen Bogenstrich machen lernen. Denn die Arpeggios sind der Probierstein eines jeden Bogenstriches, und zwar ob der Spieler mit einem steifen oder leichten Arm spielt; denn wer seinen Bogen von der Spitze bis zum Frosch ohne Anstrengung brauchen kann, der spielt gewiss nicht steif. Alle Arpeggios fangen gewöhnlich von der Tiefe zur Höhe an, und werden mit dem Aufstrich angefangen. Folgendes ist das Gewöhnlichste.

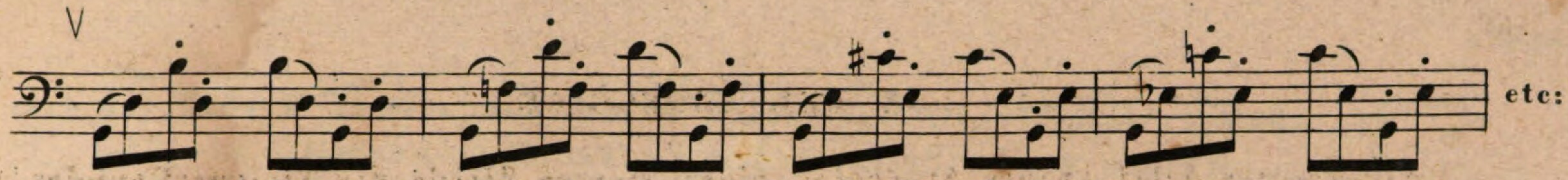


Um sie aber gut machen zu lernen muss man von oben anfangen, und zwar auf folgende Art. Um sie mit dem ganzen Bogenstrich zu machen, nehme man das h auf der A Saite nach Figur I

ziehe den Bogen bis zur Spitze Figur IV, und drehe dann das Gelenk nach rückwärts ohne den Arm zu bewegen, bis der Bogen das D eben berührt; drehe dann das Gelenk im Aufstrich rückwärts, so weit dass der Bogen das G fasst,

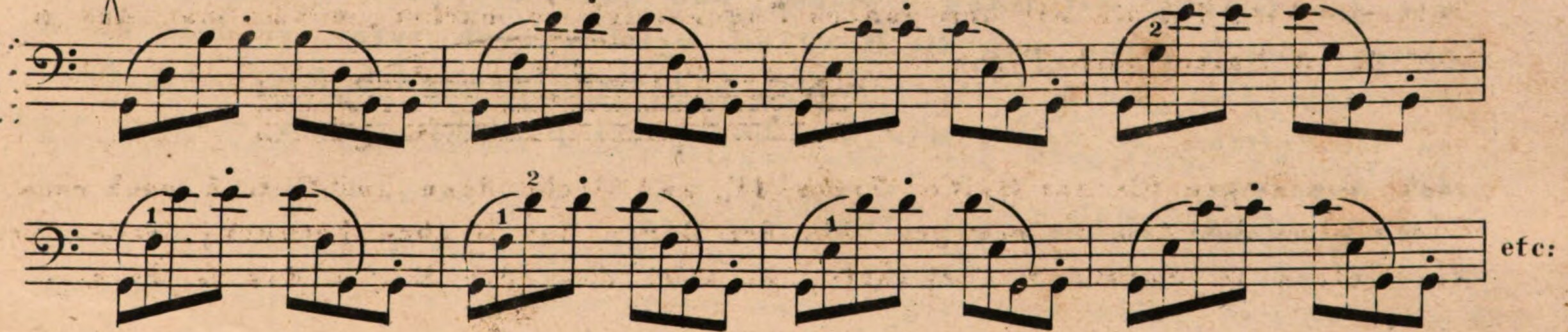
führe den Bogen langsam von der Spitze bis zum Frosch hinauf, drehe dann das Gelenk etwas nach vorne, so dass der Bogen eben das D berührt, dann im Herunterstrich noch mehr nach vorne, so dass der Bogen nach Figur I zu liegen kommt, und setze dieses so lange fort, bis man es ohne alle Anstrengung machen kann. Man vermeide aber sowohl in der Schulter als im Arm jede Anstrengung, denn beide Theile müssen ganz frei und ungezwungen gehalten werden.

Beim Aufstrich ist es gut, wenn man das Gelenk mit dem Vorderarm etwas in die Höhe biegt, so dass sich die Spitze des Bogens etwas senkt; denn es ist ein grosser Fehler, wenn man beim Aufstrich die Hand des Bogens herunter drückt, wo dann die Spitze des Bogens nothwendigerweise in die Höhe gehen muss. Beim Herunterstrich ist genau darnach zu sehen, dass man den Ellenbogen nicht in die Höhe zieht, sondern die Hand so weit von dem übrigen Körper entfernt, bis der Arm gerade wird. Hat man es so weit gebracht, mit Leichtigkeit des Armes oben beschriebene Uebung in einem langsamen Tempo zu spielen, so wird folgende Uebung von Nutzen sein.

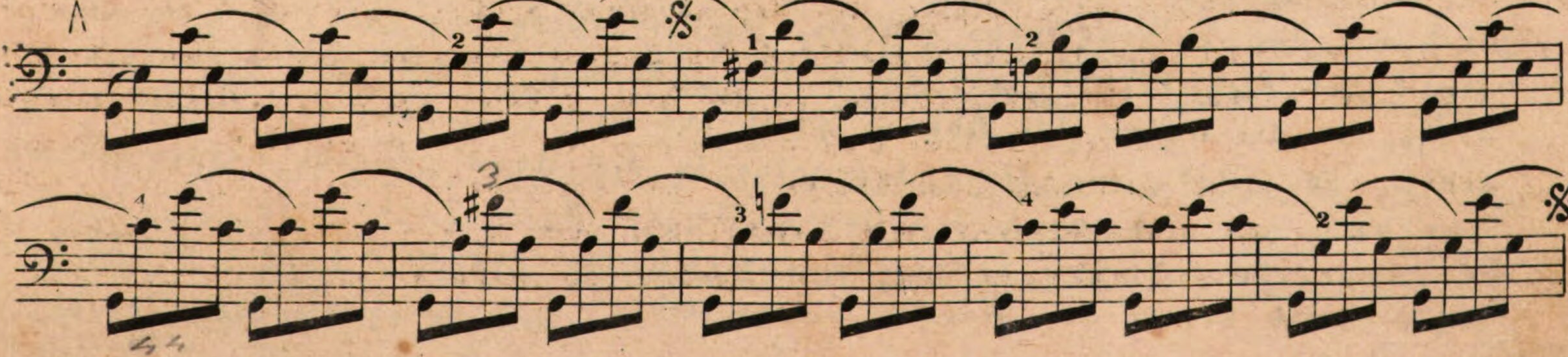


Wie der Arm gehalten werden muss, um ein Arpeggio im Aufstrich zu machen, ist aus dem vorigen zu ersehen. Man mache die beiden ersten Noten g. d. wie vorher; h und d werden bloss mit dem Gelenk der Hand gemacht, ohne den Arm aus seiner Lage zu bringen. Beim Herunterstrich ist es ebenso wie beim vorigen Beispiel. Die beiden gestossenen Noten g d werden ebenfalls nur mit dem Gelenke gemacht, ohne dass der Arm aus seiner Lage kommt. In Noten würde sich dieses so gestalten.

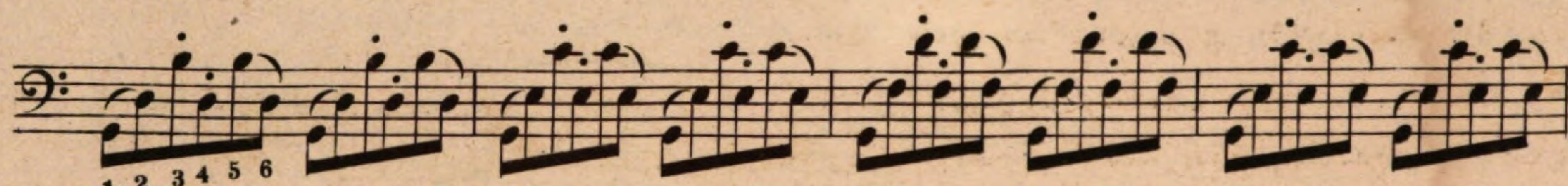
Wir kommen jetzt zu dem Arpeggio mit drei geschliffenen Tönen; diese fängt man jedesmal, sie mögen von oben oder von unten beginnen, mit dem Herunterstrich an, als:



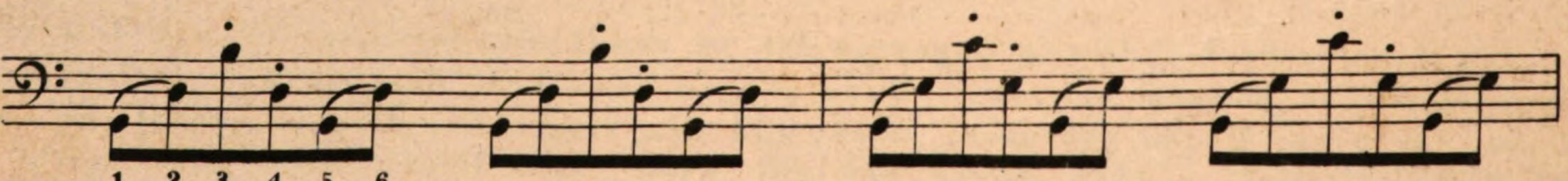
Als Hauptsache bei diesem Arpeggio ist zu erwähnen, dass man es mit dem ganzen Bogenstrich zu machen erlerne. Dazu ist zu bemerken, dass zu den drei ersten Tönen der ganze Bogen gebraucht wird, und der vierte Ton, der in den Aufstrich kommt, ebenfalls mit dem ganzen Bogen gemacht wird. Der Bogen muss ganz leicht und geschwinde über die Saiten weggeführt werden, was sich aber nur im Aufstrich gut machen lässt; im Herunterstrich wird es immer schwerfälliger. Der Nutzen, sie mit den ganzen Bogenstrich machen zu können findet, sich erst in der Folge.
Die mit vier Tönen gebundenen Arpeggios theilt man, um einen schönen Schwung im Bogen zu bekommen, in die Hälfte.



Sie müssen ebenfalls mit dem ganzen Bogenstrich erlernt werden, so dass der Bogen entweder an der Spitze, oder am Frosch gewechselt wird.
Die grösste Länge des Bogenstrichs kommt auf das untere G, so dass die drei oberen Töne nicht die Hälfte des Bogens bekommen.
Der Ellenbogen darf weder rückwärts noch vorwärts dabei gehen, sondern es wird Alles im Gelenke der Hand gemacht.
Wenn die Arpeggios mit langem Bogenstrich gehörig eingeübt sind, so kann man zu denen mit halbem Bogenstrich übergehen.

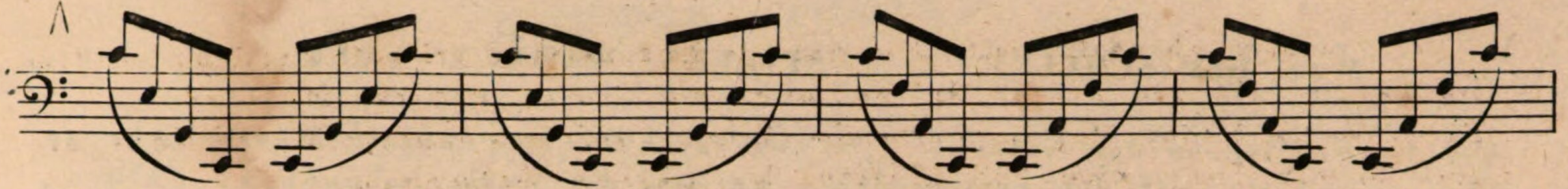


Diese werden mit dem Aufstrich angefangen, und zwar von der Spitze des Bogens. Bei 1 und 2 führe man den Bogen hinaüf, ohne dass der Ellenbogen aus seiner Stelle kommt. Der Bogen kommt von der Spitze, wo der Arm ganz ausgestreckt ist, bis fast in die Mitte. 3 und 4 werden blos mit dem Gelenk der Hand gemacht, und zwar mit ganz geringem Bogenstrich. Bei 5 drehe man die Hand am meisten nach vorne, so dass die Bogenstange fast die A Saite berührt, und ziehe dann den Bogen bei 6 bis an die Spitze. Je weiter man den Bogen bei 6 zieht, desto schöner wird das Arpeggio.
Nachstehende Uebung ist etwas schwerer.



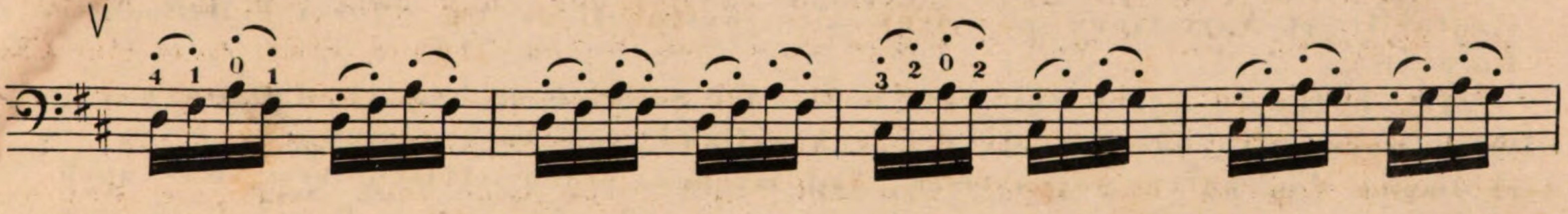
Man fängt diese im Aufstrich an wie die vorige; bei 1 und 2 kömmt der Bogen bis in die Mitte. 3 und 4 sind ganz kurz mit dem Gelenke zu machen. Bei 5 und 6 kommt der Bogen von unten bis an die Spitze, wobei das Gelenk sehr in die Höhe geworfen werden muss.

Die Arpeggios über alle vier Saiten kann man mit dem ganzen, und auch mit dem halben Bogen machen. Hiebei ist zu bemerken: dass wenn man den Bogen nach Figur I auf das A legt, und das Gelenk nach rückwärts dreht, bis die Haare des Bogens platt auf dem C liegen, so ergiebt sich schon von selbst, wie diese Arpeggios in der Hand gemacht werden müssen. Nur hüte man sich, wenn der Bogen bis zur Spitze gekommen ist, (und das Arpeggio mit dem ganzen Bogenstrich gemacht wird) dass der Ellenbogen nicht hinter dem Rücken heraussticht.



Dasselbe Arpeggio im halben Bogenstrich. Wenn man den Bogen in vier Theile theilt, so werden blos die beiden mittleren Theile des Bogens dazu gebraucht, und man kann es durch Uebung dahin bringen, dass der Ellenbogen weder vorwärts noch rückwärts geht, indem das Arpeggio nur in dem Gelenk gemacht werden muss.

Die Arpeggios mit springenden Bogen werden nur in der Mitte des Bogens gemacht, mit sehr wenig Bogenstrich, im Aufstrich.

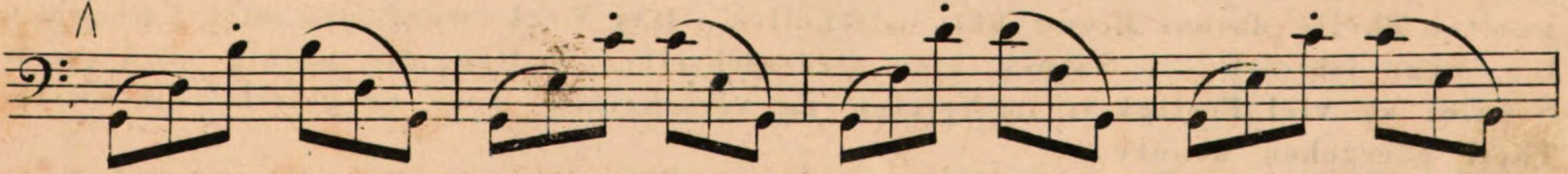


Diese lassen sich aber nur im geschwinden Tempo machen, weil der Bogen das Springen zum Theil selbst hervorbringen muss; ich widerrathe aber dieses Studium, weil es einen steifen Arm macht, was sicher dem schönen Spiel, wie schon oft gesagt, ganz entgegen ist.

Dieselben klingen weit schöner, wenn man sie gestossen macht, und zwar im Aufstrich, wo jede Note nur einen kleinen Theil des Bogens bekömmt, ohngefähr eine Spanne weit von der Spitze des Bogens.

(Im Rondo alla Polacca, vom E Mol concert von mir, kommt dieses Arpeggio vor.)

Es folget hier noch ein getheiltes Arpeggio. Dieses wird im halben Bogenstrich gemacht, nämlich von der Hälfte des Bogens bis zur Spitze.



Wer all' die gegebenen Uebungen von Arpeggios, sowohl mit ganzem als halbem Bogenstrich, leicht, schön, und ohne alle Anstrengung des Armes machen kann, dem wird es auch nicht schwer, alle andere darin vorkommenden Arten mit Leichtigkeit zu machen.

WAS DER SCHÜLER ZUM SPIELEN WÄHLEN SOLL.

Um den Schüler an das Notenlesen, so wie auch an ausgedehnte Musikstücke zu gewöhnen, und ihn mit den verschiedenen Formen der Musik bekannt zu machen, halte ich es für gut, dass er nur Sachen zum Spielen vornehme die seinen Kräften angemessen sind, und darin eine gute Auswahl treffe.
Von mir selbst schlage ich die drei Sonaten mit Bass Begleitung, welche ich für meinen Sohn geschrieben habe, als er noch ein Knabe war, und welche bei C. Peters in Leipzig erschienen sind, vor, wobei ich jedoch zu bemerken habe, dass solche desshalb mehrst im Bassschlüssel geschrieben sind, weil er damals noch zu jung war, um mehrere Schlüssel fassen zu können.
An diese gewöhnte ich ihn erst nach und nach. Ferner sind noch folgende Sachen aus derselben Zeit von mir im Druck erschienen:

Drei Trios mit Viola und Bass Begleitung. Op. 38, bei C. Peters.
Concertino, Op. 51. bei Tobias Haslinger in Wien.
Divertissemento Op. 46 eben daselbst.
Cantabile Op. 50 eben daselbst.
Cantabile et Variations sur deux airs westphaliens Op. 63 bei F. Hoffmeister in Leipzig.

Ich halte es nicht für gut, wenn der Schüler frühzeitig die sogenannten Etüden vornimmt; obschon sie der linken Hand von Nutzen sind, so verderben sie doch immer den guten Bogenstrich, und machen einen steifen Arm, was auch ganz natürlich ist, denn wenn man zu lange einen gleichförmigen Bogenstrich anwenden muss, ermüdet man, und das Ermüden beim Spielen kann nie von Nutzen seyn. (Es ist hier nicht die Rede von den kleinen Fingerübungen, die allerdings nöthig waren, damit der Schüler die Finger zu bewegen, und hauptsächlich den zweiten mit dem dritten Finger abzuwechseln, erlerne.) Wenn Etüden mit Gesangstellen untermischt sind, so ermüden sie nicht, und können von Nutzen sein.
Es giebt ja leichte Sachen genug, ohne dass man nöthig hat, seine Zuflucht zu den Etüden zu nehmen. Denn wenn sie auch noch so leicht sind, und aus gleichförmigen Noten bestehen, so sind sie dennoch immer schädlich.
Eben so wenig ist es für den Schüler von Nutzen, wenn er zu früh begleitende Sachen spielt, weil er durch die abgerissenen Stellen all' das Gute im Spielen wieder verlernt, was er sich durch Zeit und Fleiss angeeignet hat. Nur zusammenhängende Sachen können für ihn von Nutzen seyn.

Ehe der Schüler zu dem nun folgenden zweiten Theil übergeht, muss er schon viele seinen Kräften angemessene Sachen gespielt haben, denn sonst möchte er von dem zweiten Theil, da dieser weit schwierigere Uebungsstücke enthält, nicht Gebrauch machen können.

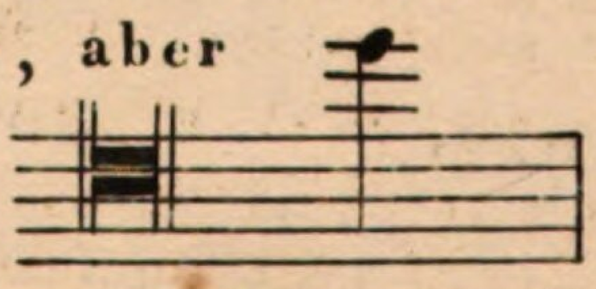
Wenn in den Uebungen, die der Lehrer dem Schüler zu spielen giebt, Sachen vorkommen, die im ersten Theil nicht enthalten sind, so kann derselbe ihm das, was im zweiten Theile darauf Bezug hat, mittheilen. Das Werk würde zu viel Umfang erhalten, wenn ich all' die Sachen hier niederschreiben wollte, die nöthig sind, um dem Schüler so viel Fertigkeit im Spielen zu verschaffen, dass er gleich zum zweiten Theil übergehen könnte.
Ich glaube das, was in der Mechanik zum schönen Violoncellspiel erforderlich ist, hinlänglich in diesem Theil besprochen zu haben.

ENDE DES ERSTEN THEILS.

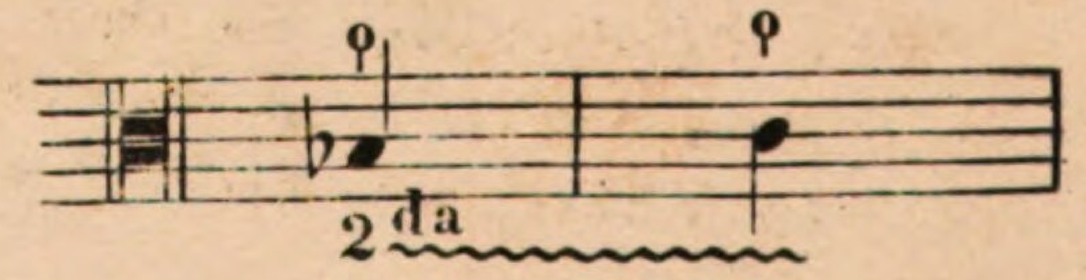
ZWEITER THEIL.

VON DEN VERSCHIEDENEN SCHLÜSSELN, BESONDERS VON DEM VIOLIN = SCHLÜSSEL.

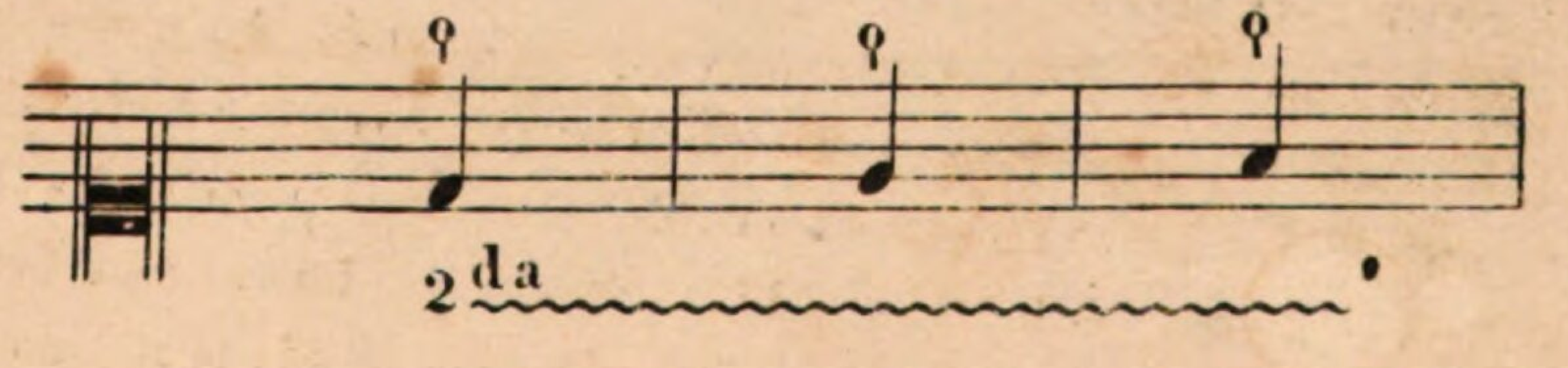
Den bisher bestandenen Gebrauch, die für's Violoncell im Violinschlüssel geschriebenen Noten eine Octave tiefer als auf der Violine zu spielen, finde ich mich veranlasst zu bestreiten. —— Niemand wird sich einfallen lassen die Noten des Alt und Discant_Schlüssels eine Octave tiefer oder die des Tenor Schlüssels eine Octave höher zu spielen, als sie auf anderen Instrumenten gespielt, oder von Sängern gesungen werden, denn sie sind der menschlichen Stimme entlehnt, und müssen jeder Zeit in der ihnen zukommenden Lage wieder gegeben werden; eben so muss es auch mit dem Violin-Schlüssel gehalten werden, da kein Grund vorhanden ist, der den Gebrauch, die Noten dieses Schlüssels eine Octav tiefer zu spielen, rechtfertigen könnte, denn in der Höhe reichen die so behandelten Noten doch nicht aus, und man muss, weil man die vielgestrichenen Noten nicht würde lesen können, das Zeichen all' octava zu Hülfe nehmen. Man macht nämlich über die Stellen, die acht Töne höher gespielt werden sollen, folgendes Zeichen: 8va.................... und dieses gilt so lange, als die Pünktchen darüber stehen. Eben so gut hätte man Alles im Bass Schlüssel schreiben, und da, wo er nicht ausreicht, ebenfalls all' octava setzen können. Leider haben mehrere berühmte Componisten den Violin Schlüssel auch für's Violoncell eine Octave höher geschrieben, als es seyn sollte, denen man den Vorwurf der Unwissenheit nicht machen kann, wohl aber, dass sie der üblen Gewohnheit gefolgt sind. Boccherini hat die verschiedenen Schlüssel in allen Lagen am richtigsten gebraucht; in seinen Werken weiss man bei jedem Schlüssel in welcher Lage der Daumen im Einsatz liegen soll. So schrieb er den Bass Schlüssel bis zum eingestrichenen D über der Linie aus freier Hand; den Tenor Schlüssel schrieb er bis hoch D, aber immer ohne feste Lage.



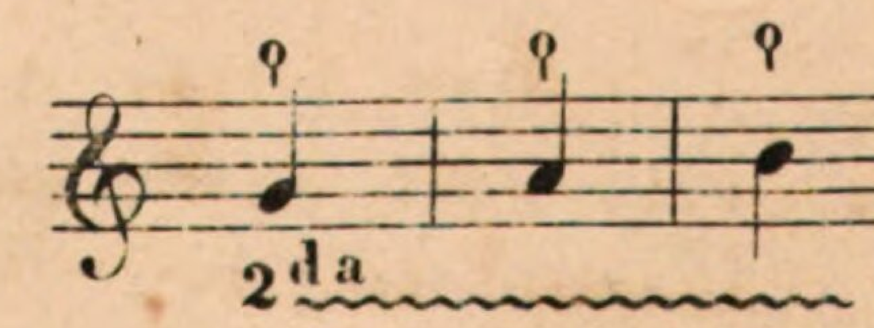
Im Einsatz fing er mit dem Alt Schlüssel in B bis C an;



den Discant (Sopran) von D bis F



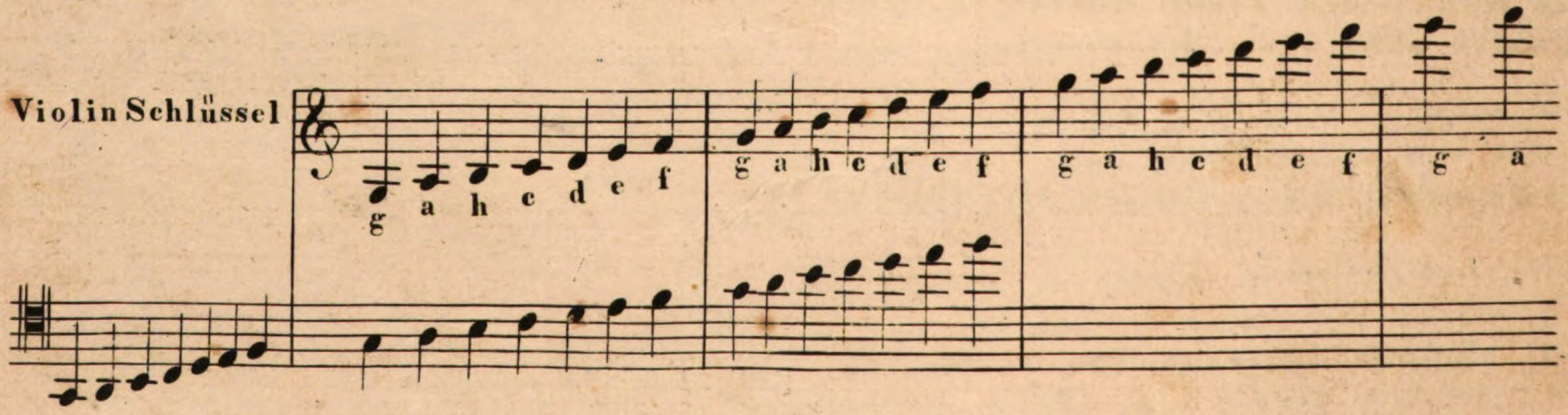
von G und so hoch er immer wollte, den Violin Schlüssel



den Tenor schrieb er hinunter bis tief G.

Obschon nun der Spielende auf diese Art immer weiss, woran er ist, d. h. wo er in eine feste Lage, in welcher der Daumen zum Einsatz gebraucht wird, sich legen soll, so ist es doch sehr verwirrend, sich mit fünf Schlüsseln ab-zumühen. Diess muss Boccherini selbst gefühlt haben; denn späterhin schrieb er nur in drei Schlüsseln, Bass, Tenor und Violine; aber nie ist es ihm ein-gefallen, den Violin Schlüssel eine Octave höher zu schreiben.
Er war ein zu guter Componist, als dass er zwei verschiedene Violin Schlüs-sel in seinen Werken geduldet hätte.
Dass man bei der neuen Auflage derselben den Violin Schlüssel eine Octave höher gesetzt hat, ist bestimmt gegen den Willen des verehrten Meisters geschehen.

Es ist nicht zu vermeiden, dass man den Bass Schlüssel mit dem Te-nor Schlüssel vermische, oder man müsste Alles, was auf der C Saite vor-kömmt, nur mit dem Bass Schlüssel schreiben, und dann von der G Saite schon den Tenor anfangen.
Hierdurch würde indessen der Tenor Schlüssel eine zu grosse Ausdehnung erhalten, und bei den Arpeggio's auf allen vier Saiten käme man dennoch wieder in Verlegenheit.
Desshalb habe ich es von jeher am besten gefunden, den Bass Schlüssel mit dem Tenor Schlüssel da abwechseln zu lassen, wo es unumgänglich nothwendig ist, und den Tenor Schlüssel im Einsatz nicht höher anzuwen-den als in A D, also den Daumen im Einsatz eine Octave höher als die blossen Saiten; was darüber geht, gehört in den Violin Schlüssel, und zwar wie er für die Violine in Gebrauch ist.
Auf diese Art weiss der Spielende einigermassen, in welcher Ton-Lage des Instruments er sich befindet; sehr selten wird der Fall vorkommen, wo man gezwungen ist, den Tenor im Einsatz auch höher zu schreiben als A D.

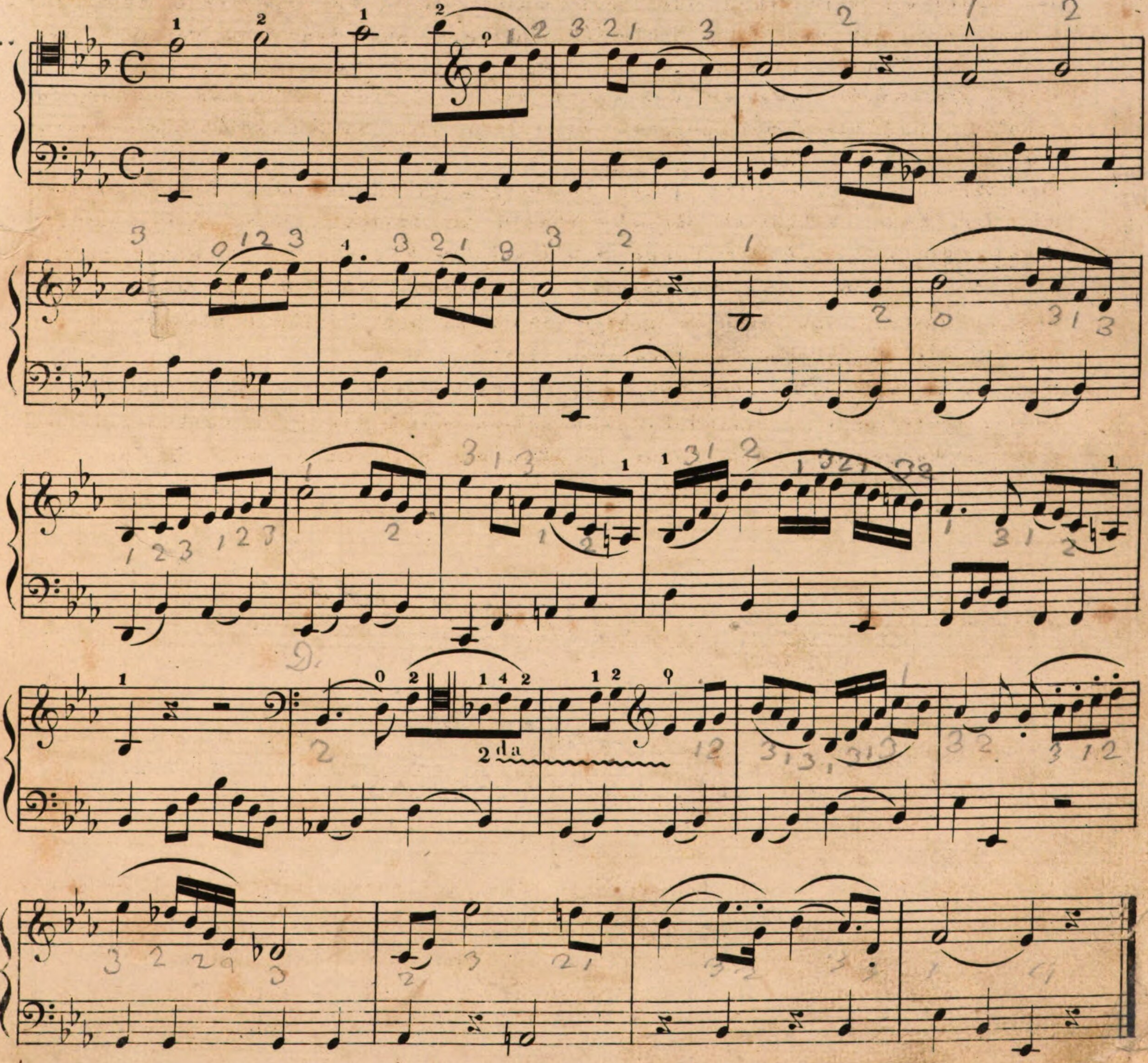


Das letzte A ist der höchste Ton, der gewöhnlich auf dem Violoncell gebraucht wird, und zwar nur Flageolet, auf welches wir später wieder zurück kommen. Für jetzt wollen wir uns damit beschäftigen, uns im Violin Schlüssel zu üben, und zuvörderst von dem gewöhnlichen ersten Einsatz in B Es sprechen, der da anhebt, wo wir im ersten Theil bei den

Stücken mit dem Tenor Schlüssel geschlossen haben.

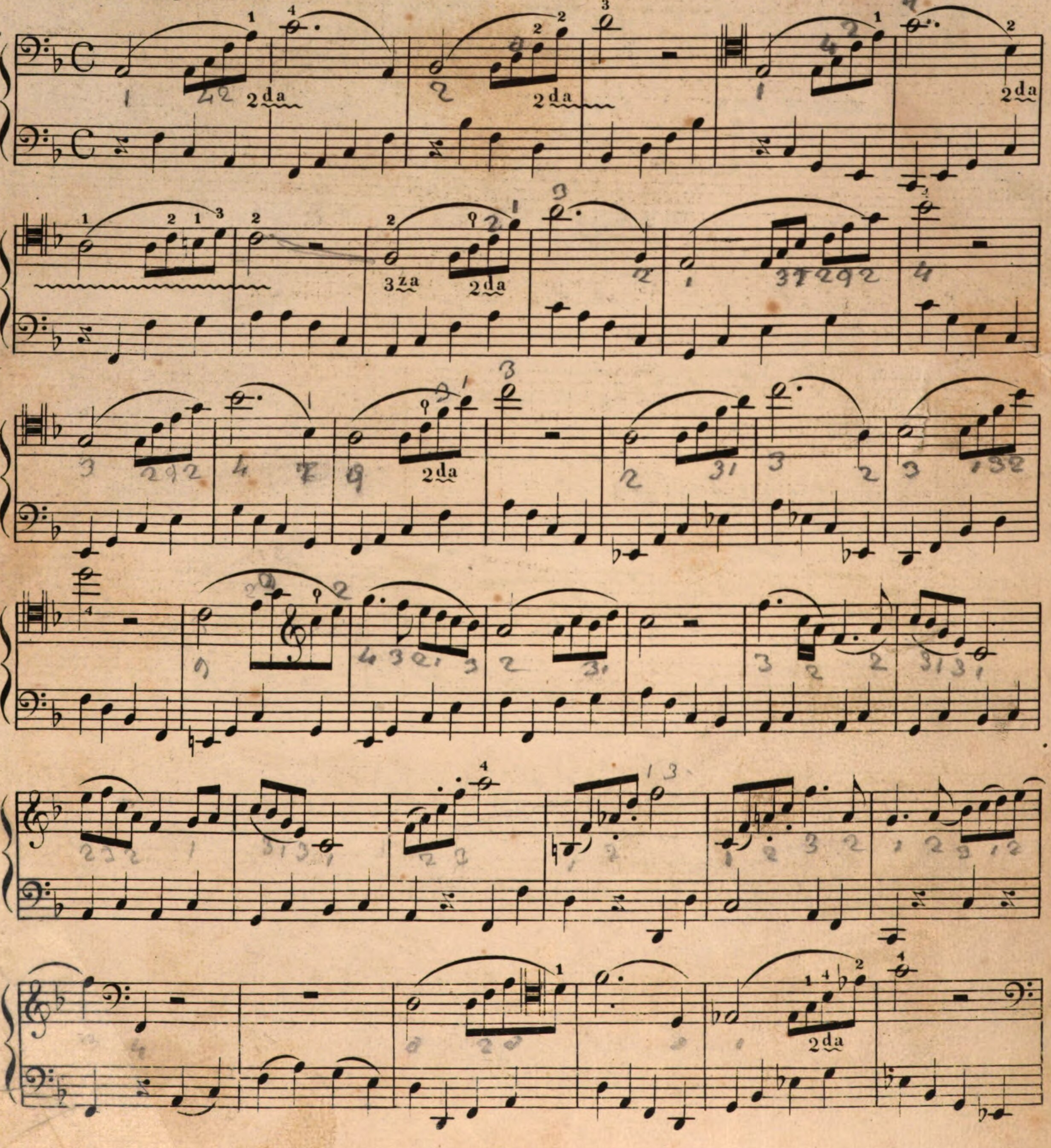
Ich habe es schon einmal bemerkt, dass wenn man im Einsatz spielen will, man den Finger, der den letzten Ton hervor gebracht hat, mit dem Daumen fortschieben muss, und halte es nicht für überflüssig, die Sache in Erinnerung zu bringen. Die Stelle vor dem letzten Takt im nachfolgendem Stück, am Schlusse, wo die Noten mit zwei verschiedenen Bogen bemerkt sind, wird so gespielt, als wenn nach dem ersten Bogen, der die beiden ersten Töne bindet, eine kleine Pause stände; die dritte Note in demselben Bogenstrich, wird dann ganz kurz genommen. Dieses kommt sehr oft vor. Wenn doppelte Bogen auch nicht bemerkt sind, so wird doch jeder gute Spieler es so vortragen, als ständen die zwei Bogen darüber geschrieben.

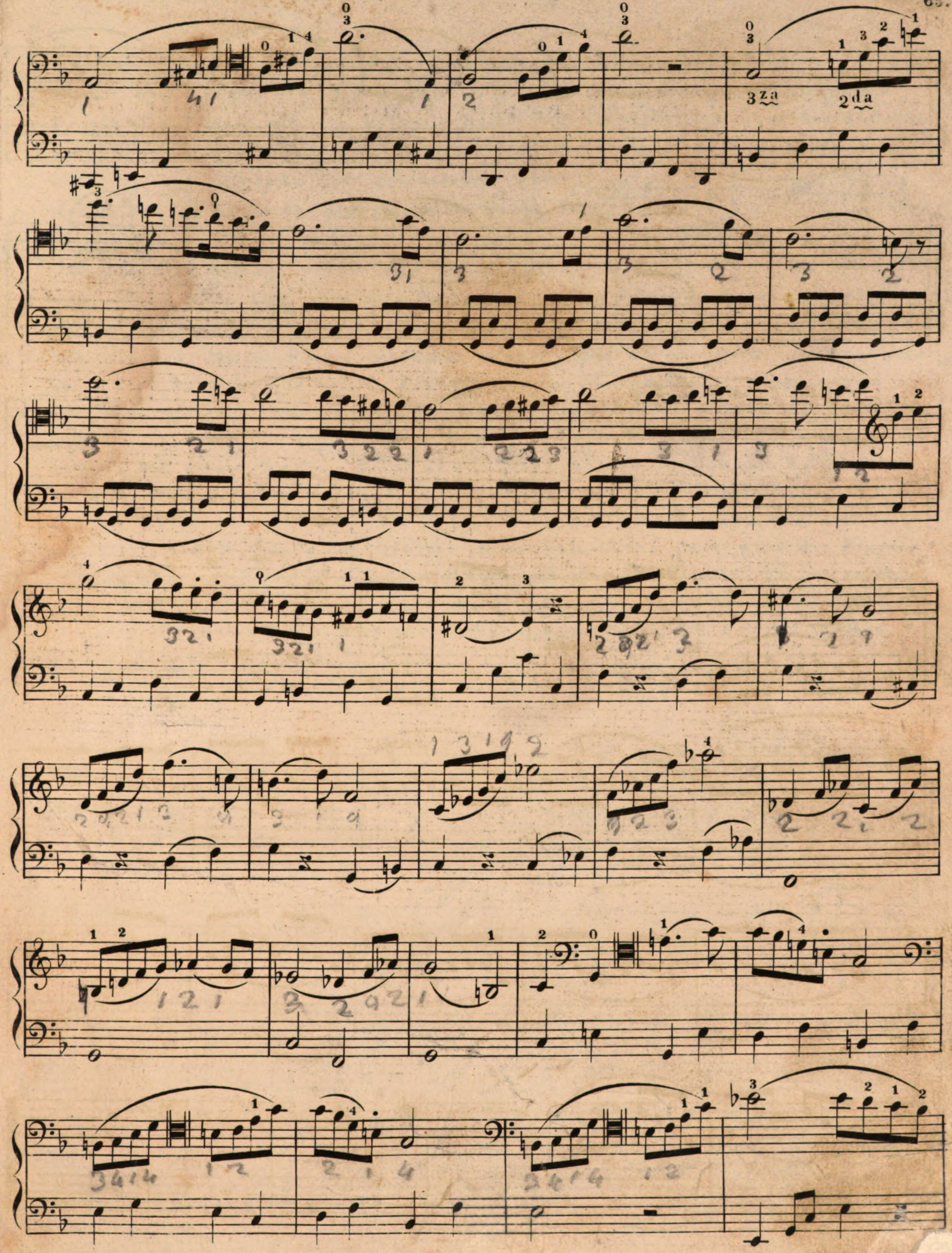
Andante con moto ♩ = 88.

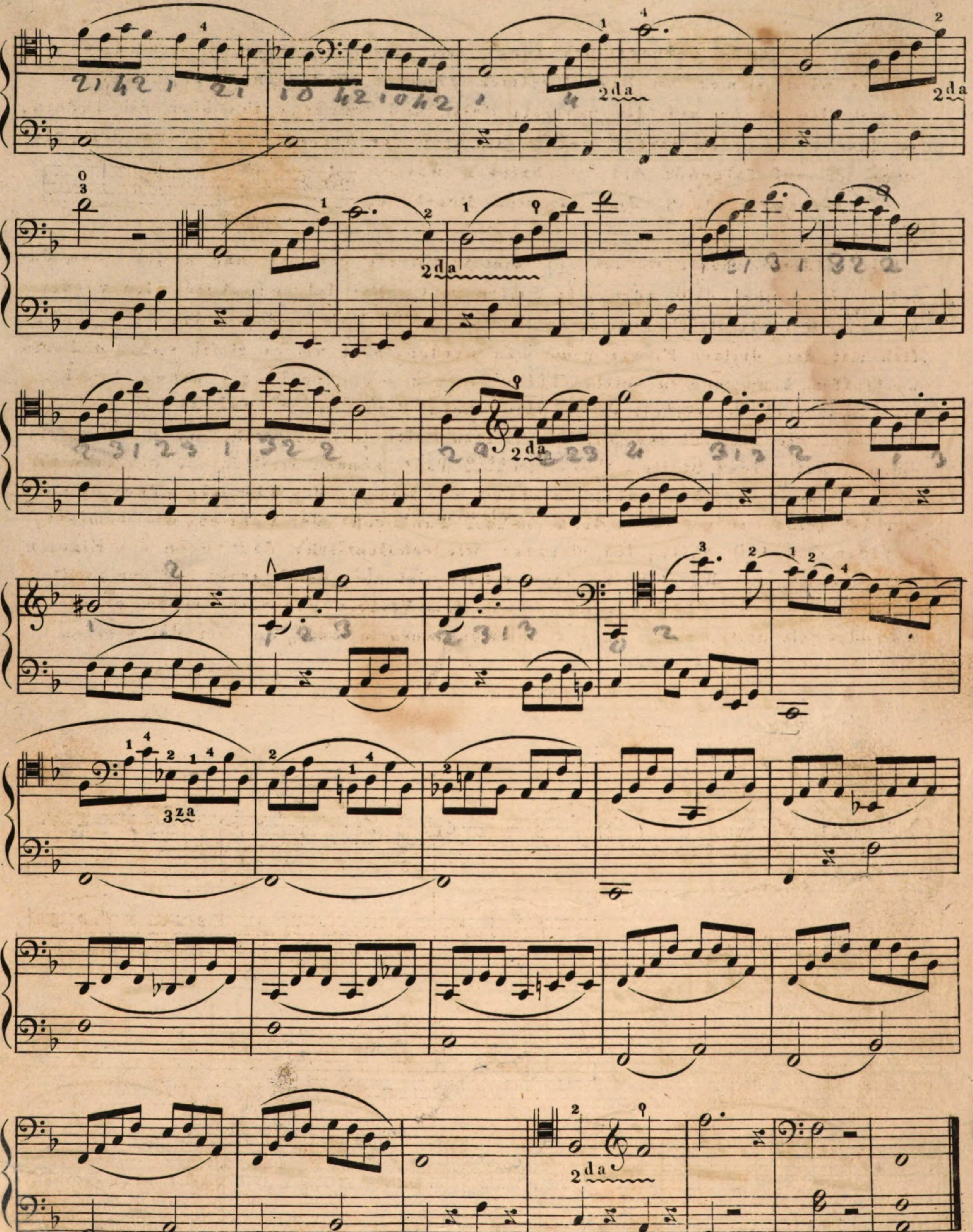


Bei folgendem Stücke ist wenig zu bemerken, nur bei den Octaven-Sprüngen am Schluss muss der Daumen leicht über die Saiten gleiten, bis er auf der Stelle ist, wo er liegen soll. Durch dergleichen Sprünge lernt man die rechte Lage treffen, ohne erst den Ton zu suchen; denn die Octave trifft ein jedes Gehör, wenn es sich auch erst an die Reinheit des Tones gewöhnen muss.

Poco Allegro ♩ = 96.





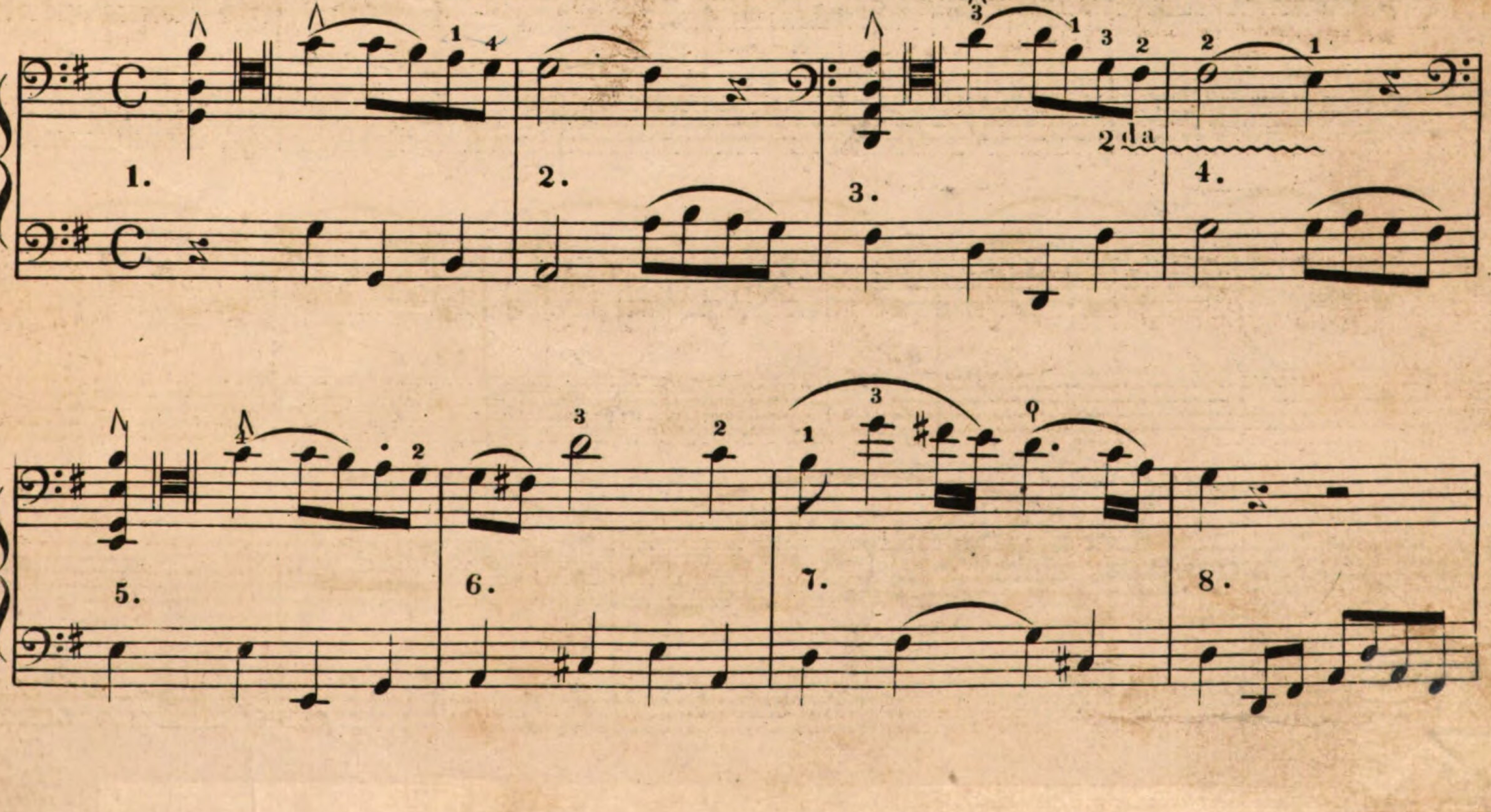

2da
3za

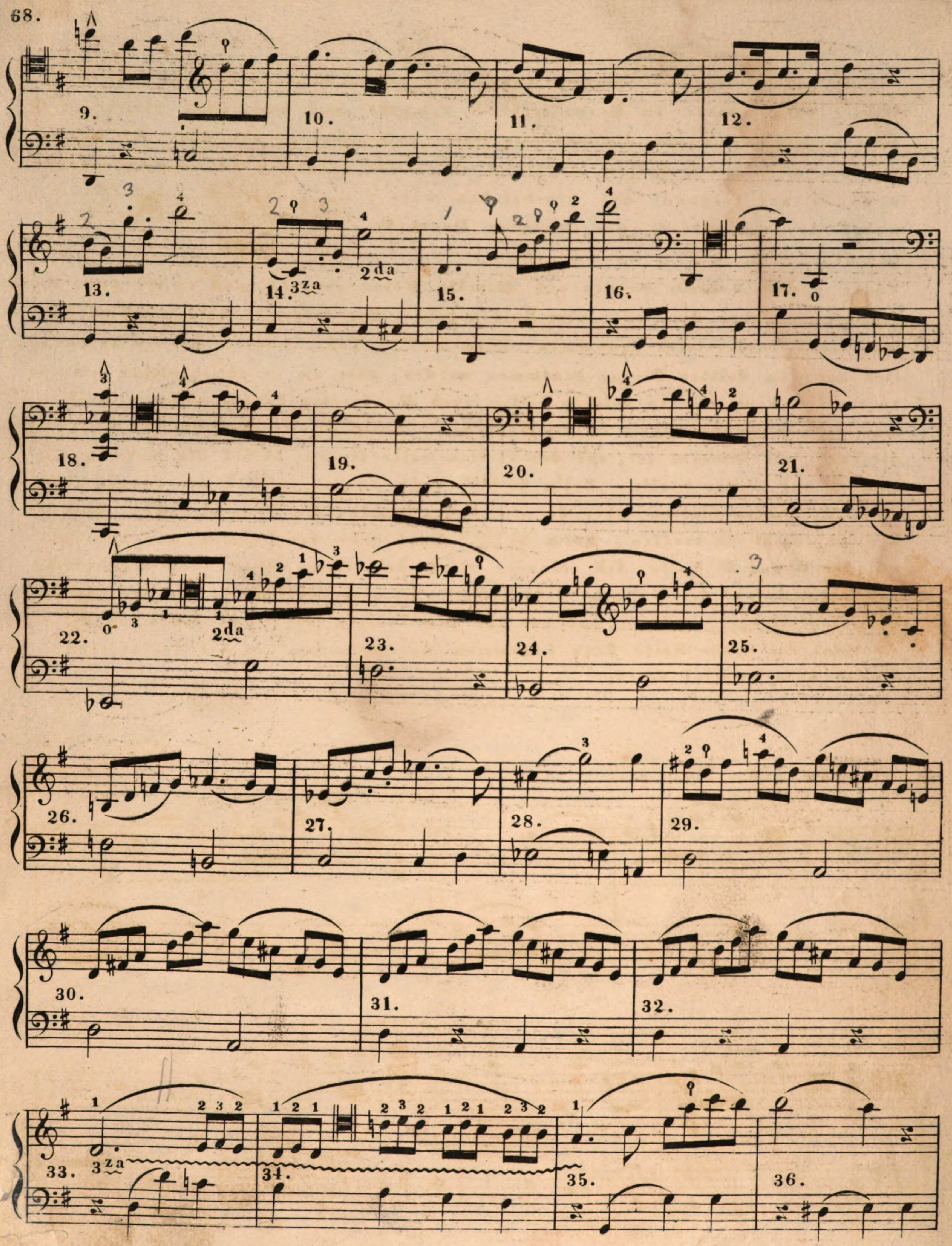
Das folgende Uebungsstück fängt mit einem sogenannten Accord an. Dieser wird immer im Herunterstrich gemacht, und man setzt gleich am Frosch den Bogen auf die unterste Saite und schwingt ihn über die Andern, so dass er von den Saiten wegfliegt; denn der Accord wird so gespielt, als wenn er auf folgende Art geschrieben wäre:

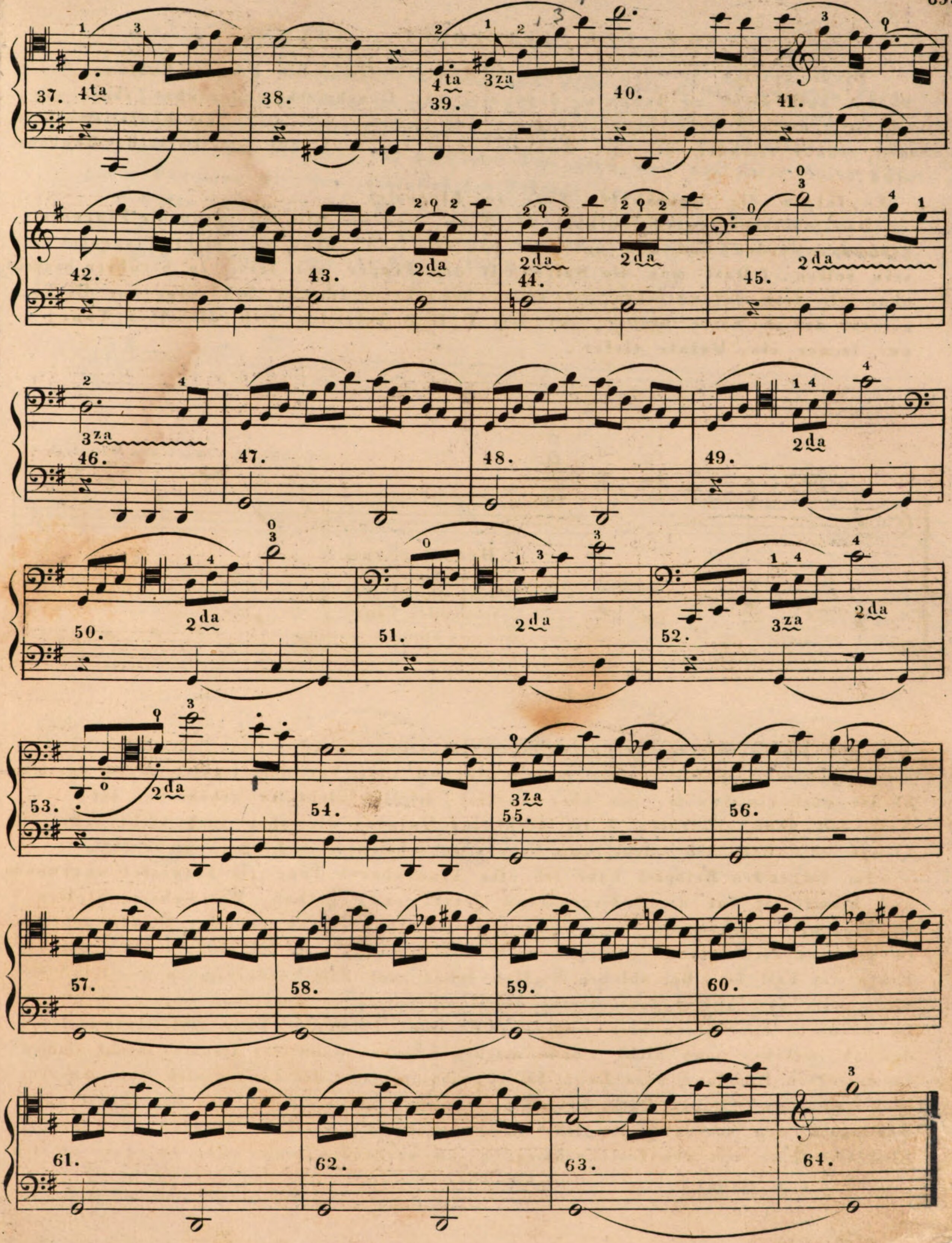
wobei das unterste G den stärksten Druck bekömmt.

Alle andern Accorde werden auf dieselbe Weise gemacht, und es ist ganz dasselbe, ob er über drei oder vier Saiten geht. Die folgende Note wird wieder mit dem Herunterstrich genommen. Bei'm 20sten Takt müsste das As eigentlich mit dem dritten Finger genommen werden; aber um es gleich sicher und rein zu treffen, kann man in solchen Fällen auch den vierten Finger nehmen, weil man dann mehr Festigkeit in der Hand hat. Bei'm 37sten und 39sten Takt, wo die Töne, wie bemerkt ist, auf der vierten Saite liegen, bleibt der Daumen, wie immer, auf seiner Stelle. Bei'm 53sten Takt können freilich die Finger nicht über die Saiten gleiten, aber da nimmt der Daumen den Flageolet-Ton, und dieser ist leicht zu treffen. Bei'm 55sten Takt geht der Daumen, wie bemerkt, auf der G und D Saite; Ich erinnere wiederholentlich: dass wenn der Einsatz des Daumens auf der D Saite dazu gehört; ist aber der Einsatz auf der zweiten Saite angedeutet, so kann man nur aus dem Verfolg der Sache sehen, ob die erste oder die dritte Saite dazu genommen werden muss; nur bei der vierten findet kein Zweifel statt.

Allegro - ♩ - 116.




9.
10.
11.
12.
13.
14. 3za
2da
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
2da
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33. 3za
34.
35.
36.

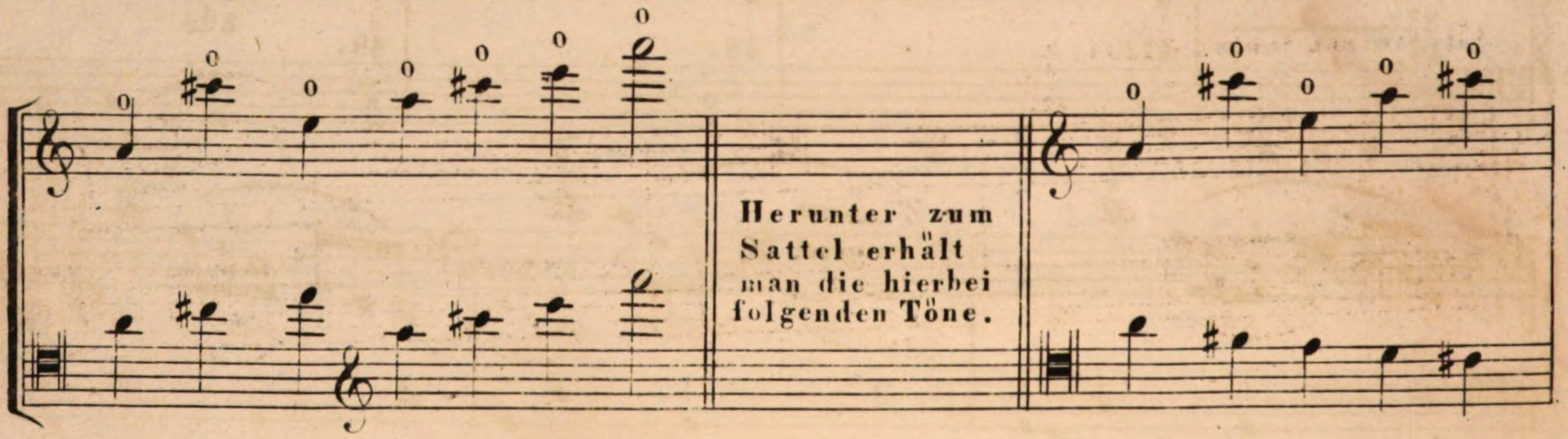

37. 4ta
38.
39. 4ta 3za
40.
41.
42.
43. 2da
44. 2da 2da
45. 2da
46. 3za
47.
48.
49. 2da
50. 2da
51. 2da
52. 3za 2da
53. 2da
54.
55. 3za
56.
57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.
64.

VON DEN FLAGEOLET = TÖNEN.

Diese spielen bei den meisten Violoncellisten eine grosse Rolle. Es ist auch nicht zu läugnen, dass sie, mit Geschmack ausgeführt, einen eignen angenehmen Reiz hervorbringen; nur müssen sie nicht zu häufig vorkommen, sonst ermüden sie den Zuhörer, dem sie doch nur musikalische Bonbons sind.

Es folgen die brauchbaren Töne im Flageolet.

Das oberste System enthält die Töne, wie sie klingen, wenn sie Flageolet genommen werden, und das unterste wie sie sind, wenn sie nicht Flageolet sein sollen. (Dass man die Saite mit dem Finger nur leise zu berühren braucht, ohne sie fest aufzudrücken, ist schon bemerkt worden.) Ich setze nur die Töne auf der A Saite hieher, auf dem D, G, C befinden sich dieselben Töne, nur immer eine Quinte tiefer.

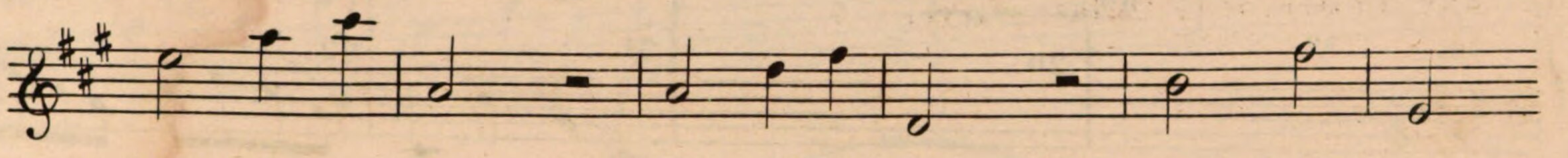


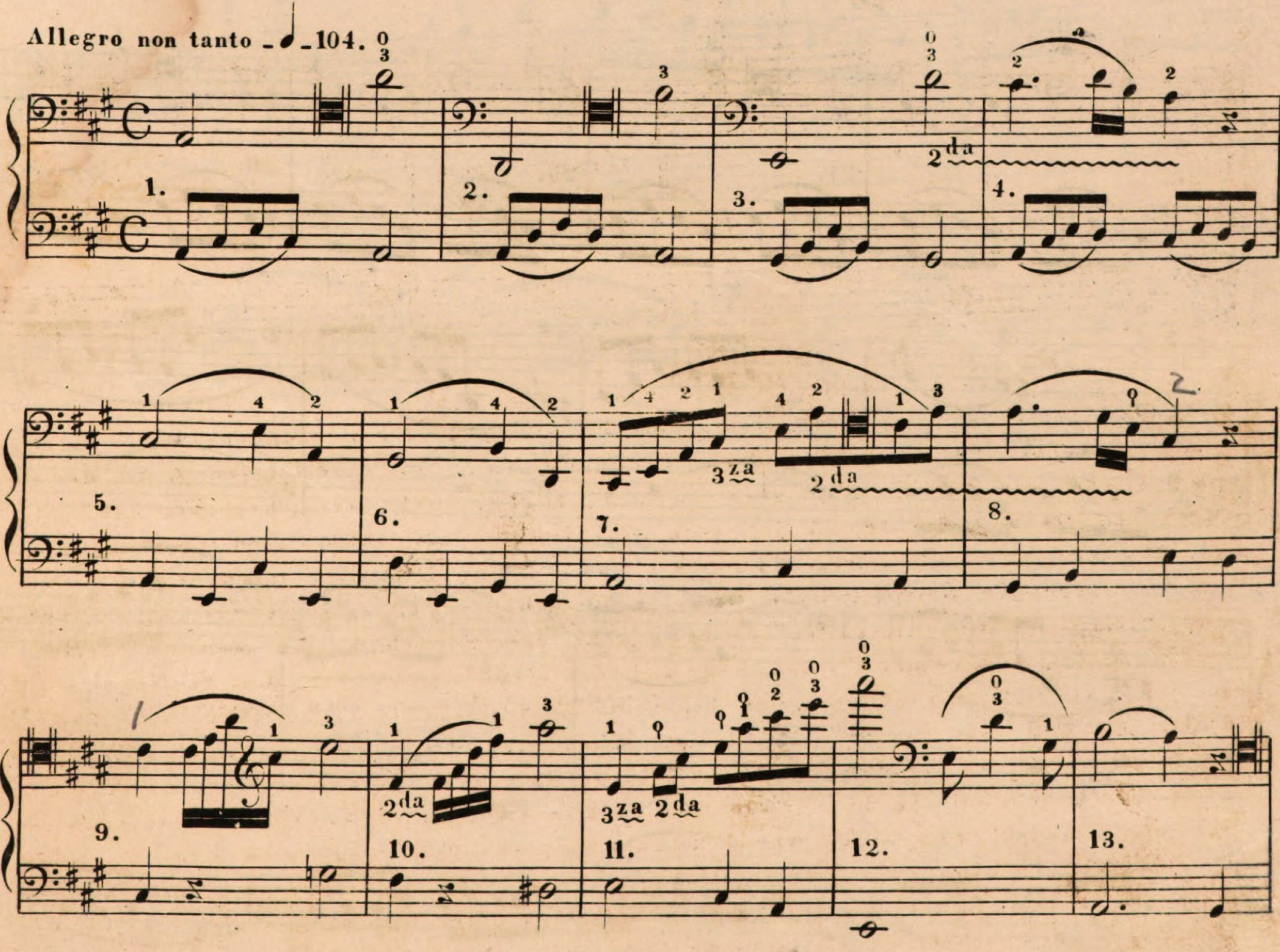
Das letzte cis im Heruntersteigen ist schon unsicher zu gebrauchen, und weiter herunter spricht nichts mehr genügend an. Vor dem letzten A in der Höhe ist noch ein Ton G, der aber zu tief, folglich nicht zu gebrauchen ist. Nach dem eben gedachten A ist noch eine Quinte, die aber auch nicht sehr rein klingt, doch habe ich solche zum Scherz in schwedischen Liedern angebracht.

Im folgenden Beispiel habe ich alle brauchbaren Töne im Flageolet angewandt, und hiemit ist für diesen Gegenstand jetzt genug gethan. Wo mehrere Stellen im Flageolet vorkommen, muss man mit der Hand nicht von der Stelle gehen, in der man sich befindet, wie es bei'm 46sten, 47sten, 74sten 75sten 76sten und 77sten Takte der Fall ist. Bei solchen Stellen lehnt man den Vorderarm an den Rand des Violoncells fest an, alsdann bleibt die Hand immer in derselben Lage. Es wechseln bei diesen hier angegeben Stellen Flageolet Töne mit festzunehmenden ab, welches man nicht würde machen können, wenn der Daumen nicht immer in derselben Richtung oder Lage bliebe; nur müssen die Finger sich zum Ausstrecken gewöhnen. Louis Duport, der in seinem Violoncellspiel mit Fertigkeit und Geschmack den schönsten lieblichsten Ton verband, verstand überaus gut, die Flageolet=Töne mit den festzunehmenden zu verbinden, und zwar so, dass er sich

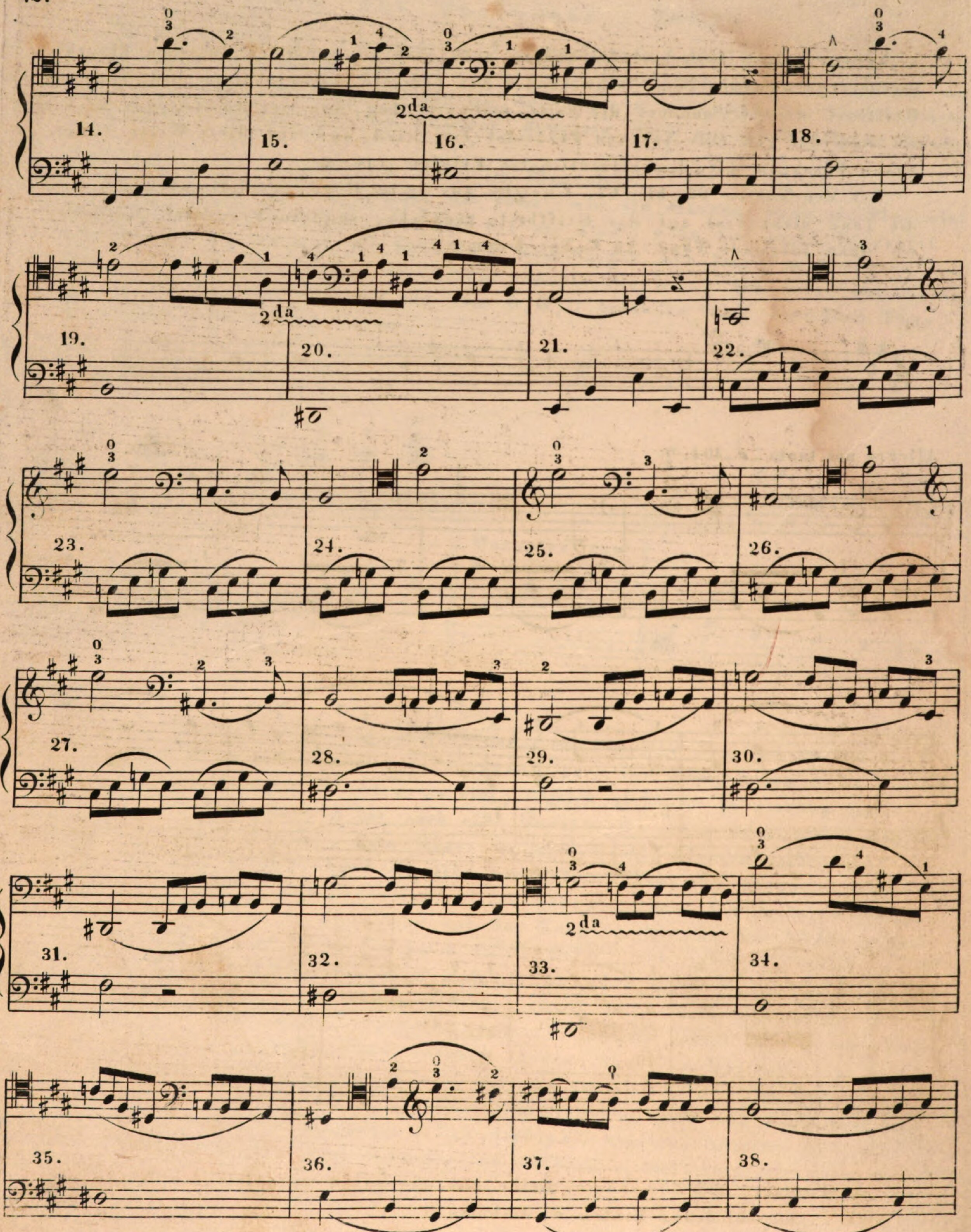
nicht nur beider abwechselnd, sondern auch noch einer dritten zwischen Flageolet und festgenommenen Tönen schwebenden Art bediente indem er diese nicht fest auf das Griffbret drückte, sondern die Saite seitwärts bog, von der Rechten zur Linken, wo auch der Ton eine Art von Flageolet=Ton wird, und auf diese Weise führte er ganze Passagen mit dem erfreulichsten Erfolge aus ✱,

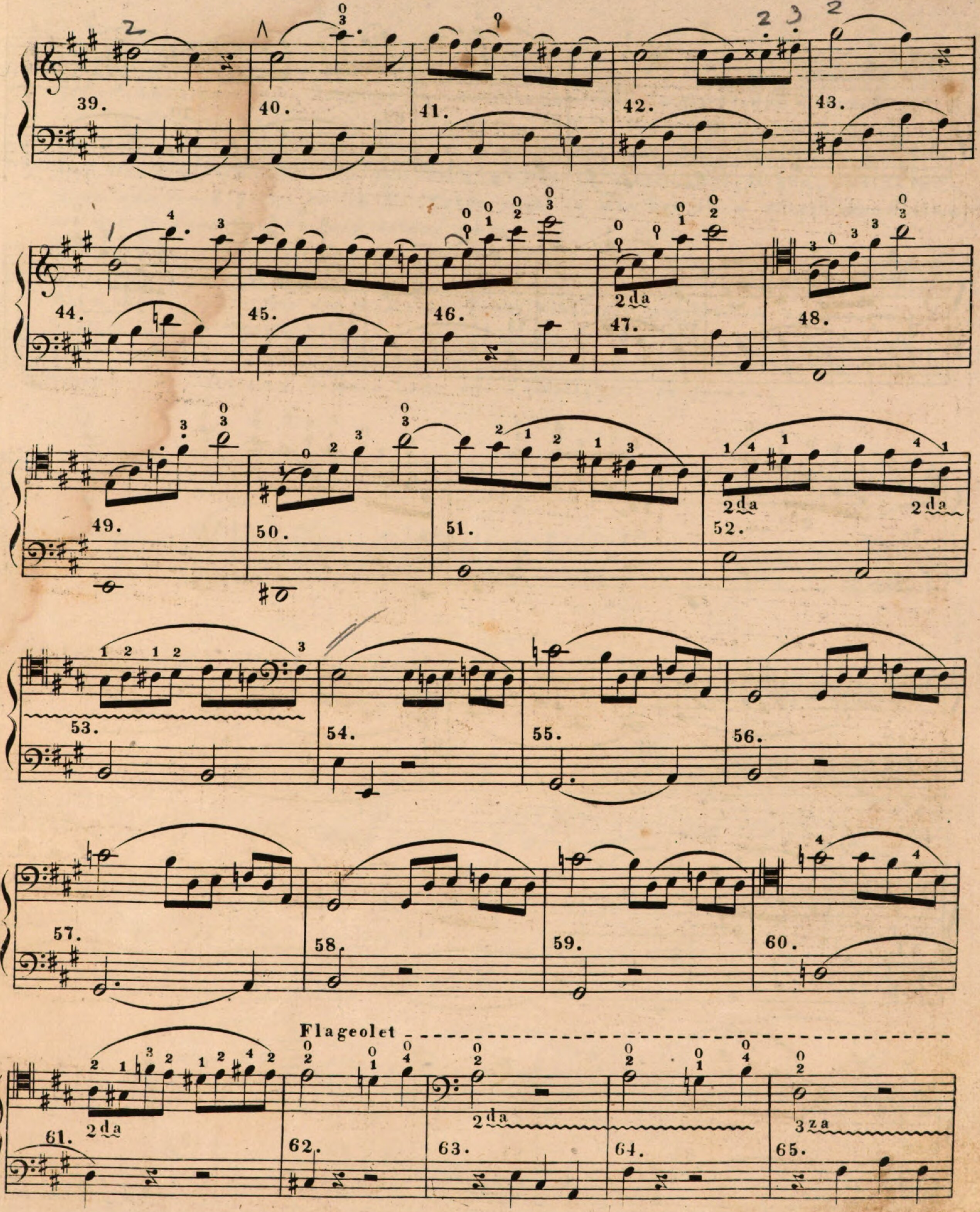
Bei den Takten 62 bis 67. (welche aus freier Hand gespielt werden,) werden die Töne nicht fest auf das Griffbret gedrückt, sondern Flageolet genommen; wo dann folgende Töne zu Gehör kommen.

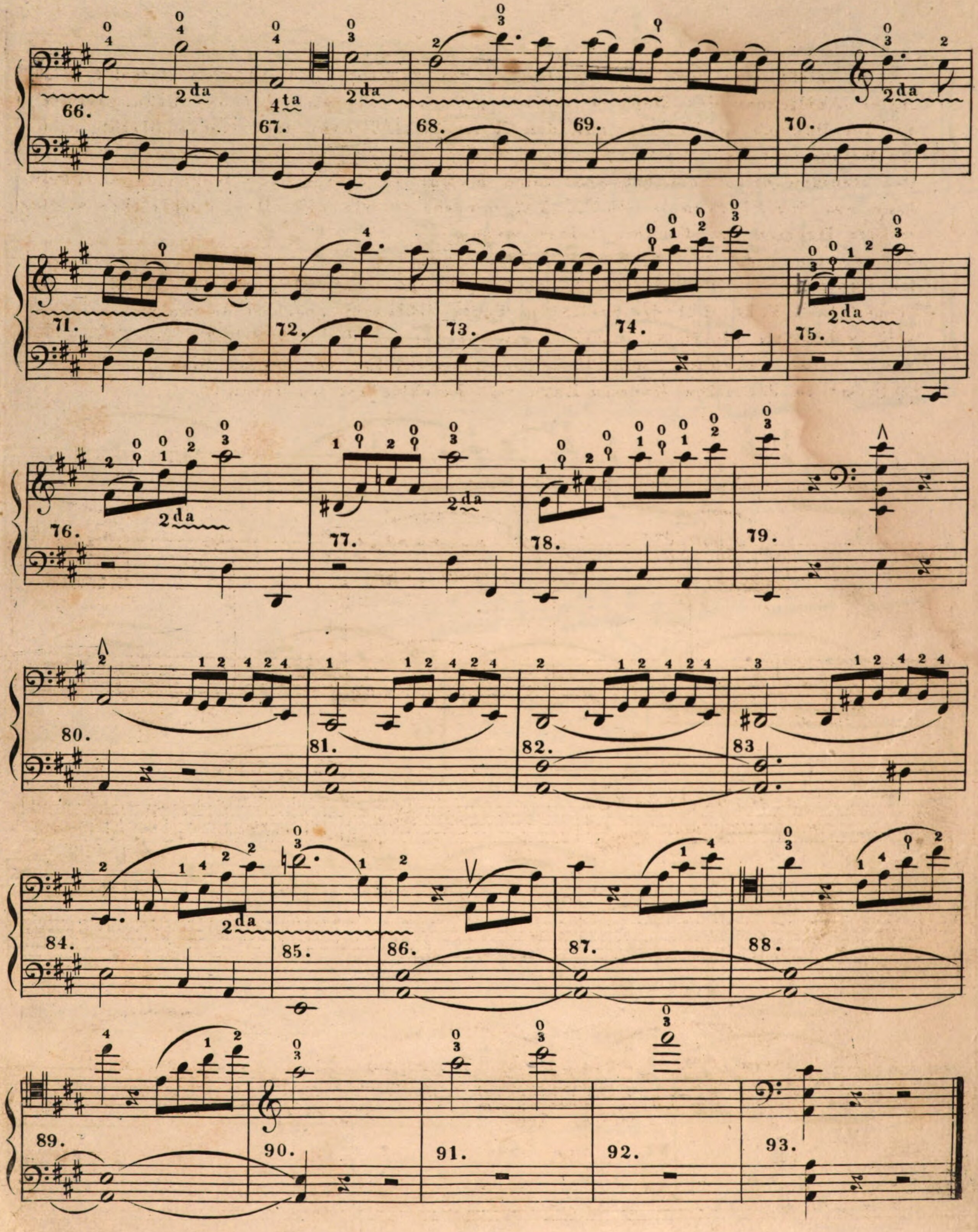




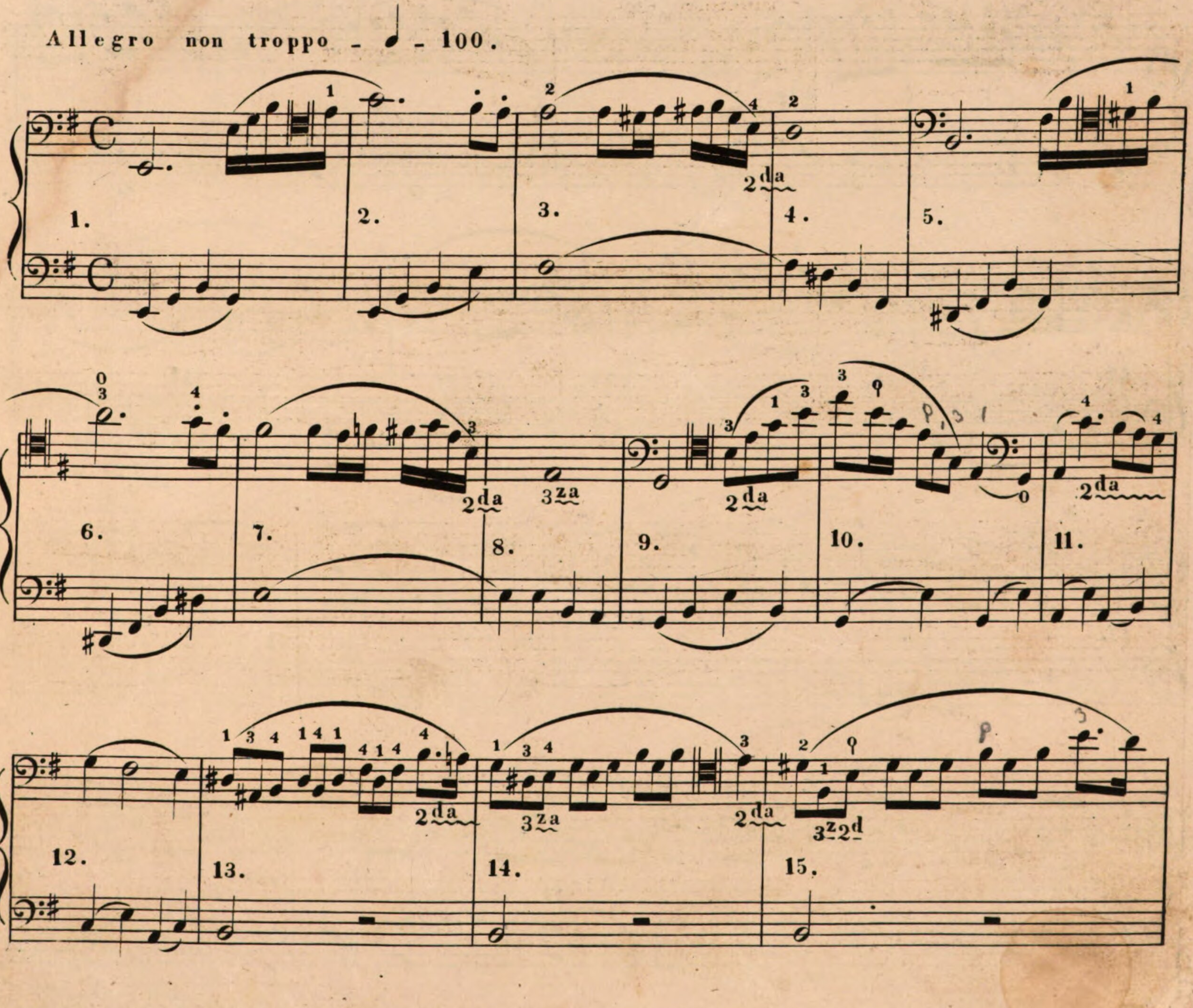
✱ Passagen nennt man eine Reihe von geschwind zu spielenden Noten, die sich in verschiedenen Takten wiederholen.

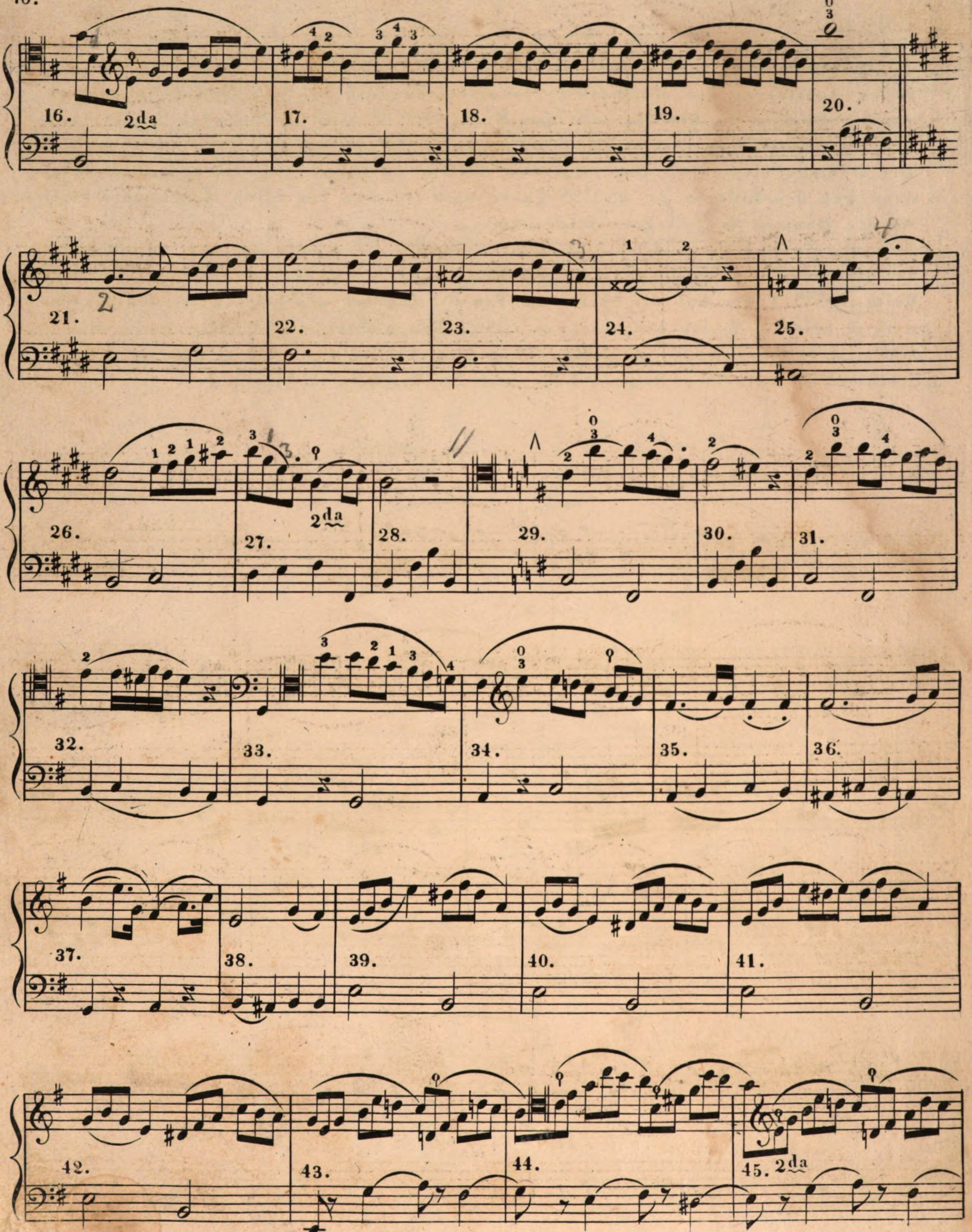

2da
14.
15.
16.
17.
18.
2da
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
2da
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.

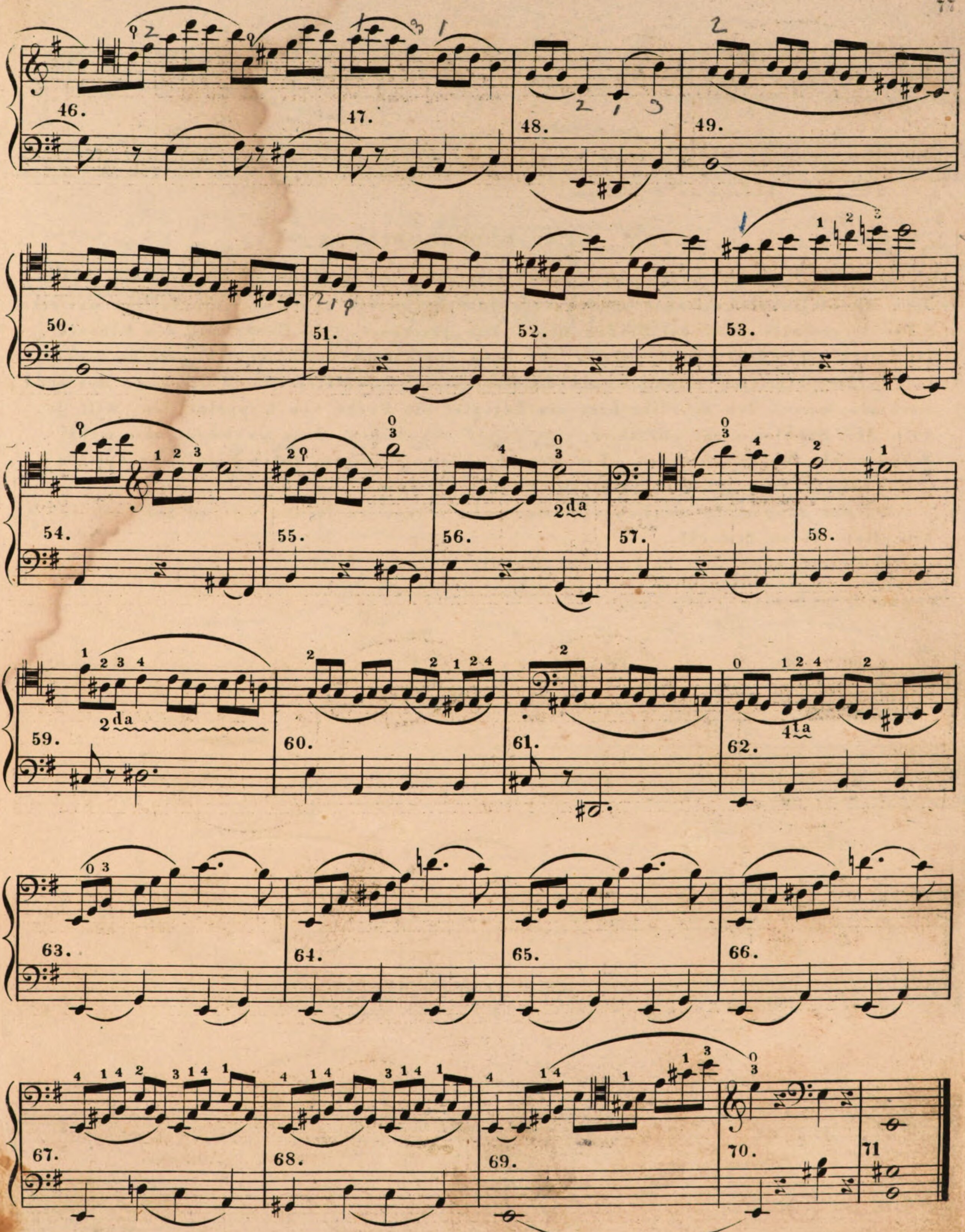

Flageolet
2da
3za


66.
2da
4ta
2da
67.
68.
69.
2da
70.
71.
72.
73.
74.
2da
75.
2da
76.
2da
77.
78.
79.
80.
81.
82.
83
84.
2da
85.
86.
87.
88.
89.
90.
91.
92.
93.

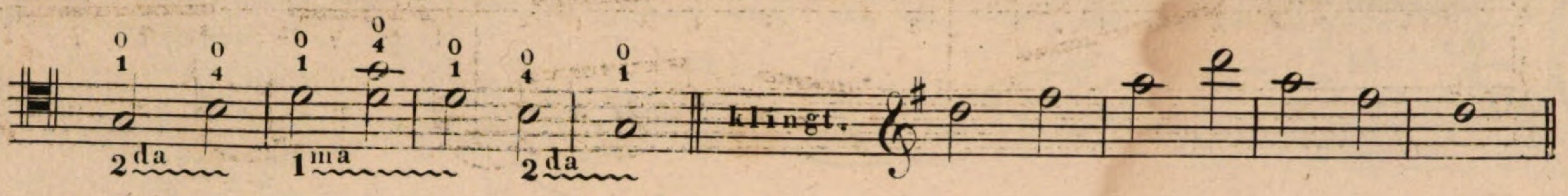
Es giebt aber noch eine zweite Art von Flageolet; diese wird mittelst eines festen Aufliegens des Daumens hervor gebracht, wie im folgenden Uebungsstück, wo der Daumen im Einsatz auf dem II im 20sten Takt fest liegen bleibt, und die Octave mit dem dritten Finger (ausgestreckt) Flageolet genommen wird. Der Daumen bleibt bei dem folgenden E Dur in seiner Lage liegen, und folgt dann nur den Fingern im 26sten Takte nach so wie bei allen dergleichen Stellen, wo der Daumen den Fingern folgen muss.
Nur wo ein gedeckter Flageolet Ton vorkommt, d. h. ein solcher, bei welchem der Daumen die feste Unterlage bildet, bleibt derselbe auf seiner Stelle liegen. Bei'm 10ten Takte hat die Stelle im Tenor Schlüssel geschrieben werden müssen, weil es hier im Violin Schlüssel zu tief gehen würde; der Schüler muss sich zeitig daran gewöhnen, dieselben Töne abwechselnd im Violin = wie im Tenor Schlüssel in derselben Daumen Lage mit Leichtigkeit zu lesen.




2da


46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.
2da
57.
58.
59.
2da
60.
61.
62.
4ta
63.
64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.
71

Man kann auch aus freier Hand durch eine feste Unterlage des ersten Fingers Flageolet Töne geben, als:



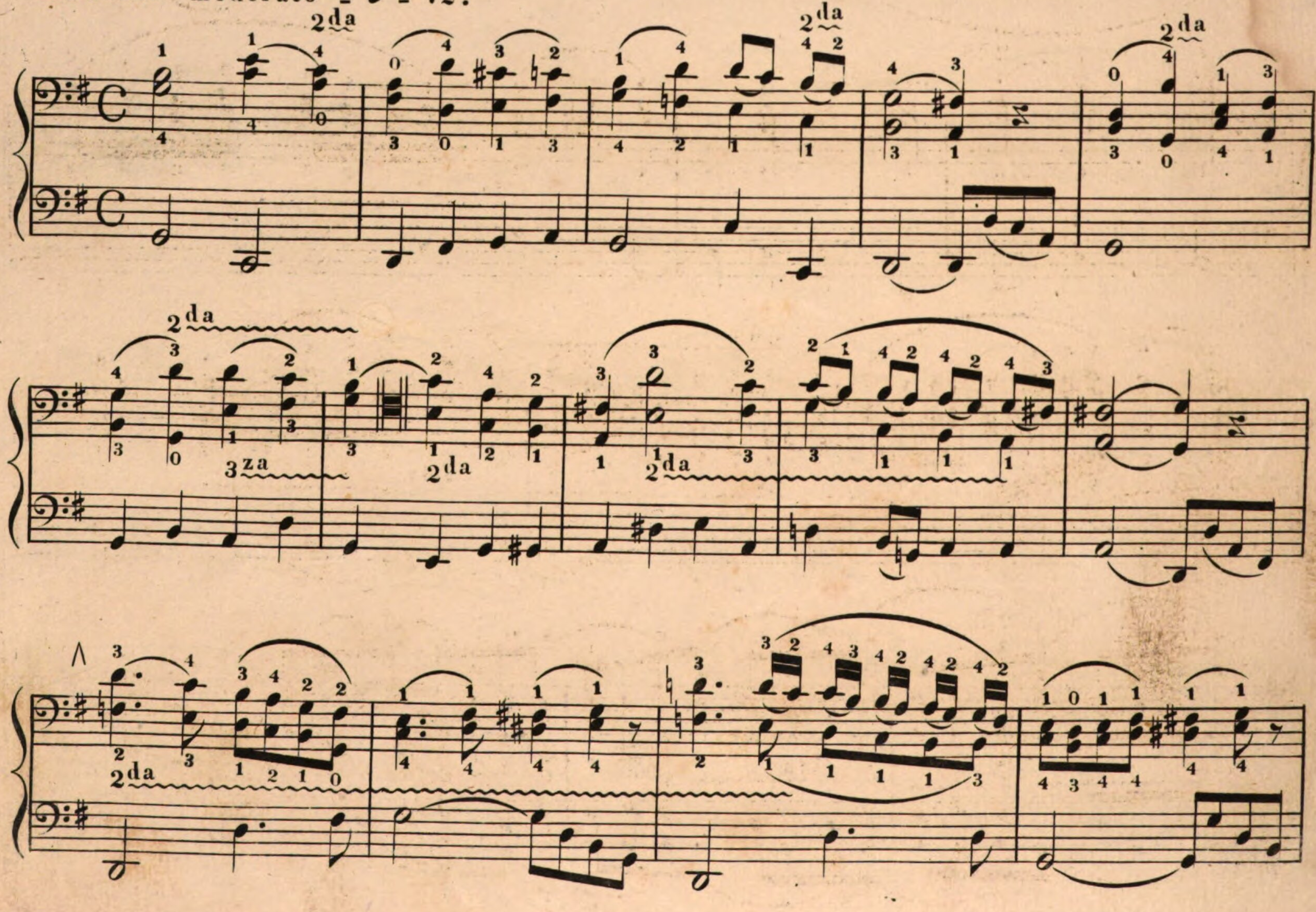
VON DEN DOPPELGRIFFEN.

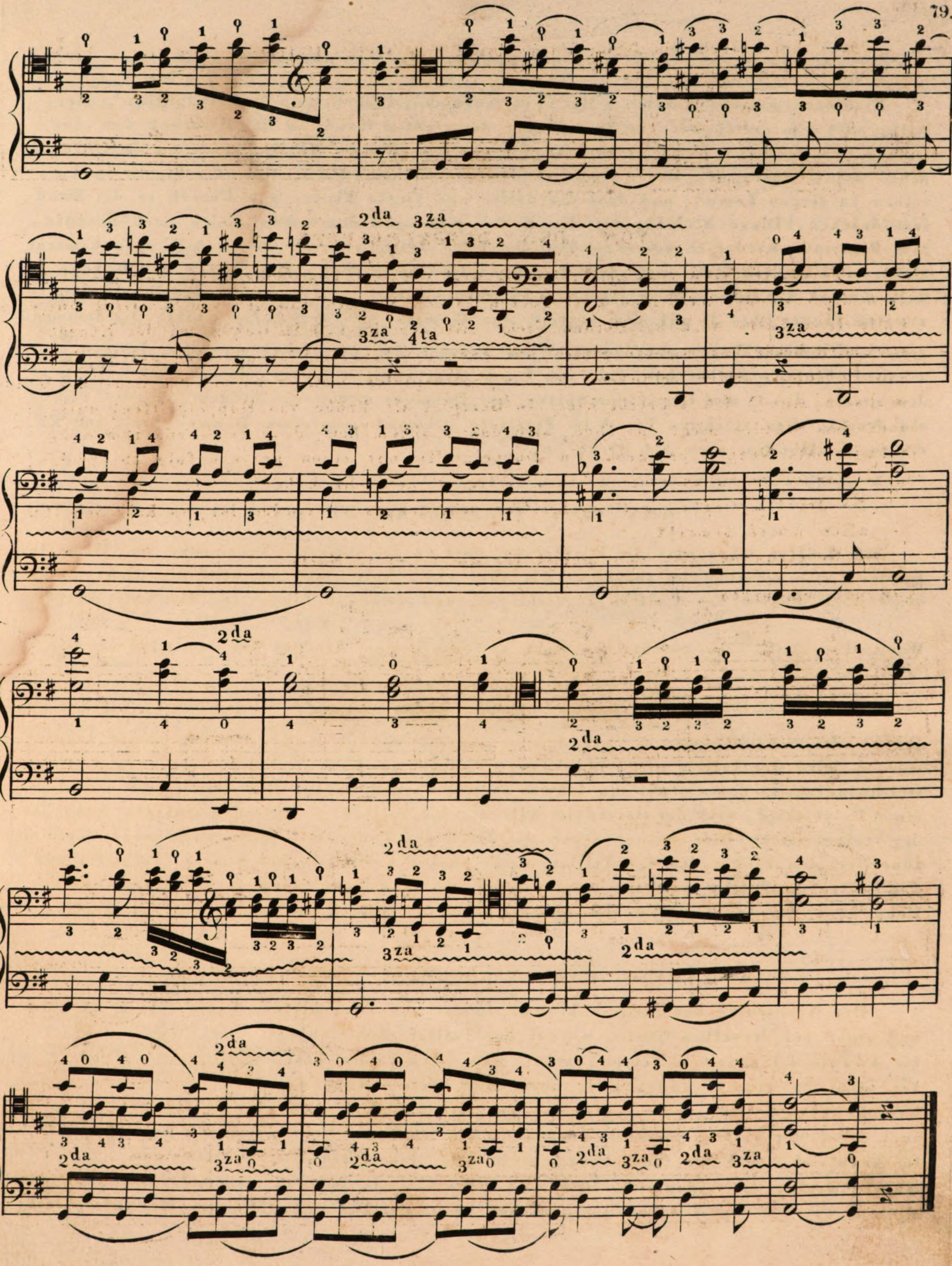
Doppelgriffe sind auf dem Violoncell weit schwerer auszuführen, als auf der Violine, denn die Violinspieler haben zwei Terzen in den Fingern und der Violoncellist nur eine. (Die leere Saite wird bei Beiden nicht mit gerechnet.) In Bezug auf den Einsatz sind sich beide Instrumente gleich, nur kann der Violoncellist nie eine solche Fertigkeit in Doppelgriffen erlangen, als der Violinspieler, weil er zu oft die Lage der Hand wechseln muss. Ich schreibe hier ein Beispiel als Probe von Doppelgriffen; will jedoch dem Schüler nicht anrathen, sich damit abzumühen, denn es würde ihm mehr Schaden als Nutzen bringen. Um Doppelgriffe mit einem guten Erfolg zu spielen, muss man es schon zu einer grossen Fertigkeit gebracht haben.

Da der Fingersatz zu Doppelgriffen sehr schwer zu finden ist, so habe ich ihn bei allen Noten bemerkt.

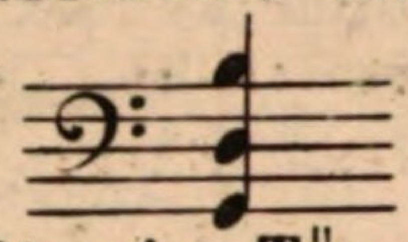
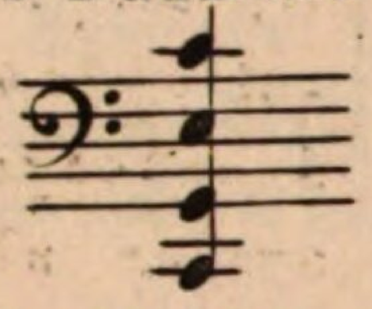
Die Bezeichnung gilt aber meisst für die unterste Saite.

Andante moderato _ ♩ _ 72.

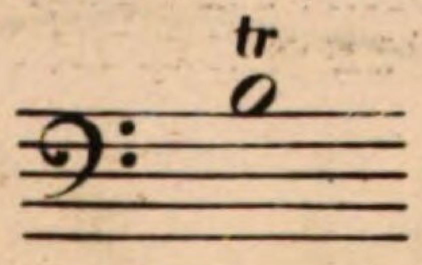
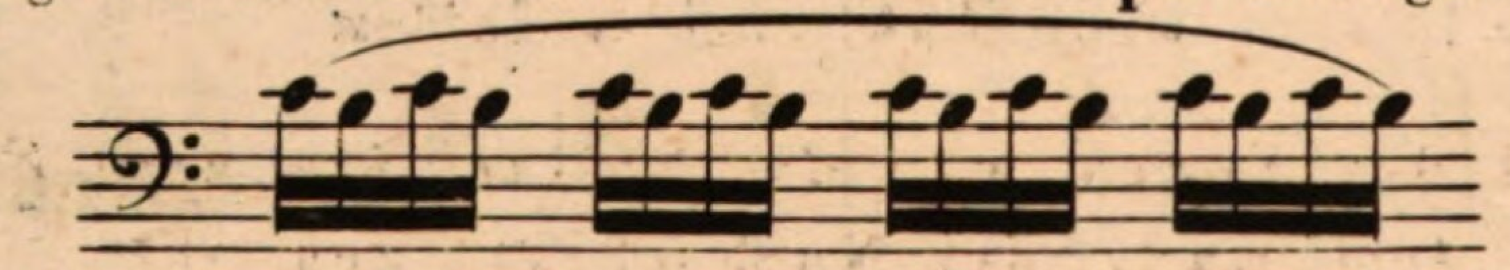



2da
3za
4ta

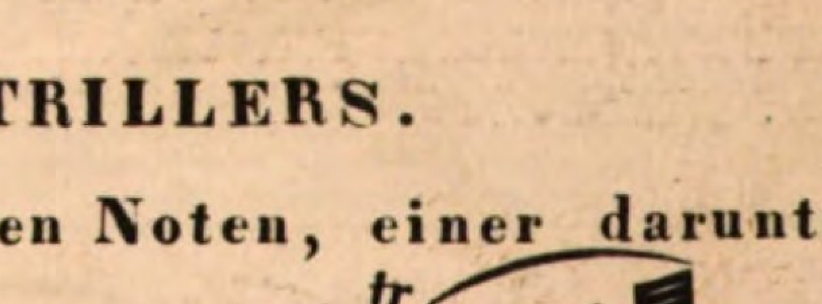
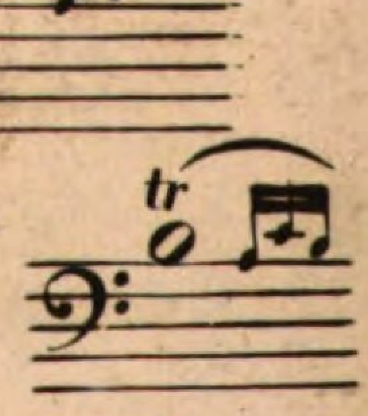
VOM PIZZICATO.

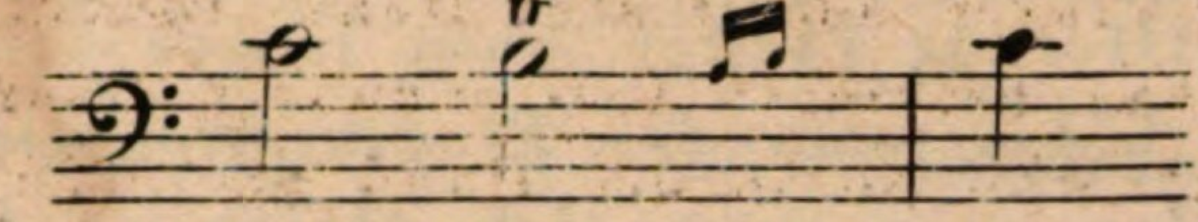
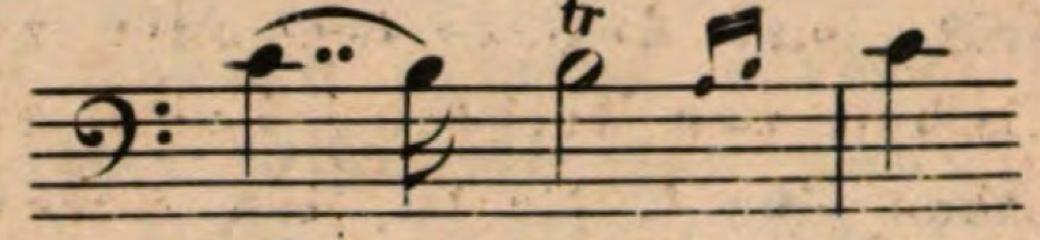
Pizzicare heisst: kneifen. Mit pizzicato bezeichnet man das Abdrücken einer Saite mit dem ersten oder zweiten Finger der rechten Hand in der Richtung von der Linken zur Rechten. Bei'm eintönigen Pizzicato legt man den Daumen ans Griffbret neben der C Saite, den Bogen dreht man so in der Hand um, dass der Frosch in derselben zu liegen kommt, und dass der dritte und vierte Finger den Frosch in der Hand fest drücken. Diese Stellung ist die Beste, weil man den Bogen gleich nach beendigtem Pizzicato wieder in seine gewöhnliche Lage bringen kann, wenn coll' arco bemerkt steht; coll' arco heisst: mit dem Bogen – also gestrichen. Die Spitze des Bogens hält man in die Höhe. Wenn Accorde kommen, wie:  wird das H mit dem zweiten Finger, das D mit dem ersten, das G mit der Spitze des Daumens gegen die beiden Finger abgedrückt. Wenn Accorde mit vier Tönen vorkomen, als:  so wird ebenfalls der höchste Ton, das C, mit dem zweiten Finger, das E mit dem ersten, das C und G mit der Spitze des Daumens gegen die beiden Finger abgedrückt. Den stärksten Ton bei'm Pizzicato bekömmt man einen Daumen breit vor Ende des Griffbretes nach dem Stege zu.

VON DEN VERZIERUNGEN.

Der Triller ist gewiss die Wichtigste, weil es die schönste Verzierung ist. Wenn ein Triller (man schreibt ihn abgekürzt *tr.*) über einer Note steht, so wird der dicht danebenliegende höhere Ton vielfach angeschlagen, und zwar so lange, als die Note dauert. Wenn also  geschrieben steht und das Tempo Allegro ist, so wird er, wie hier bezeichnet ist,  ausgeführt, welches ungefähr die Schnelligkeit ist, mit der er gemacht werden muss. Ist das Tempo langsamer, so wird der Triller nicht langsamer gemacht, sondern er bleibt immer in derselben Geschwindigkeit, da es sonst ein lahmer Triller werden würde. Bei der Violine macht es einen Unterschied, weil der Geiger im Allegro den Triller geschwinder schlagen kann, als der Violoncellist. Dies bringt schon die Tiefe des Tones mit sich; auch muss der Violoncellist den Finger, der den Triller macht, höher heben als der Geiger. Je tiefer auf den Saiten der Triller gemacht werden muss, je langsamer wird er geschlagen. In der Höhe kann der Violoncellist ihn beinahe eben so schnell schlagen, als der Geiger.

VOM ANFANG UND NACHSCHLAG DES TRILLERS.

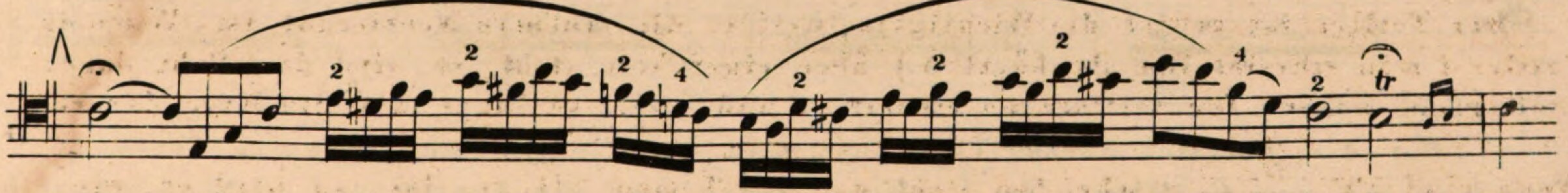
Der Nachschlag des Trillers besteht immer aus zwei kleinen Noten, einer darunter und einer auf derselben Stufe, worauf der Triller steht; als:  im Adagio (langsamen Tempo) setzt man, damit der Triller nicht so stumpf enden soll, noch eine kleine Note dazwischen; wenn die erste Note des folgenden Takts herunter fällt als:  auch wird der Triller immer, (wenn es ein völliger Schlussfall ist) im Aufstrich, und der Nachschlag stets mit demselben Bogenstrich gemacht. Viele, die eigentlich nicht wissen, was sie spielen, und folglich auch nicht wissen, wie sie spielen müssen, machen den Triller sehr oft im Herunterstrich;

welcher nur dann, wenn der Gedanke weiter geht, mit demselben genommen werden kann. Ist die Note, womit der Triller gemacht werden soll, vorher schon da, so muss man, um den Triller gut anfangen zu können, den davor stehenden tiefern Ton erst angeben  als: 

Es ist von grossem Nutzen, wenn sich der Schüler an einen langen Trillerschlag gewöhnt; besonders da oft Fermaten (Ruhepunkte) vorkommen, wo man eine Cadenz machen muss; nämlich zwischen der Fermate, wo ein Bogen mit einem Punkt 𝄐 über der Note steht, welche dann lange angehalten werden muss. Spielt der Virtuos einige Sätze, ehe er zum Triller kömmt, welcher dann ebenfalls lange dauern muss, damit die andern Mitspielenden zugleich mit ihm in den folgenden Takt wieder einfallen können, so wird der Nachschlag etwas langsamer als gewöhnlich gemacht.

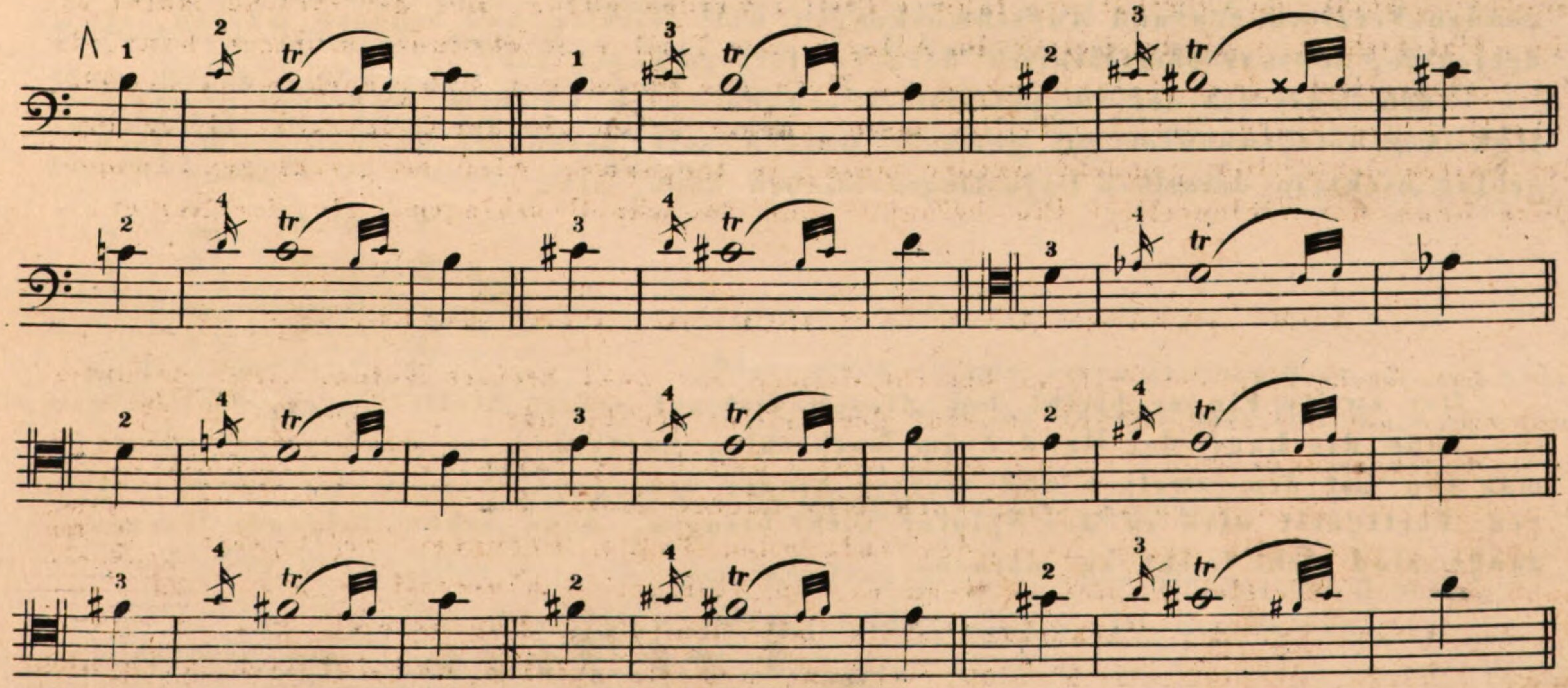
VON DER CADENZ.

Um dem Schüler einen Begriff von einer Cadenz zu geben, führe ich Folgendes als Beispiel an; von Vielen werden sie weit länger ausgedehnt.



Fermate. Cadenz. ohne Takt, nach Gefallen. Schluss Triller

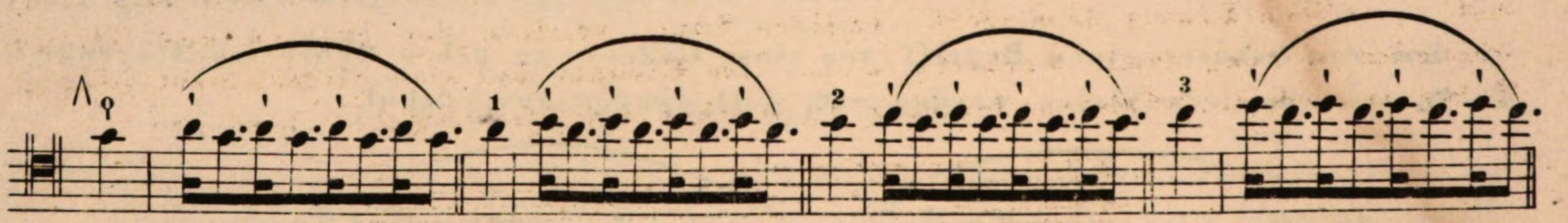
Bei'm Triller wird der Bogen von der Spitze bis zum Frosch ganz langsam gezogen, und dicht vor dem Ende der Nachschlag gemacht.
Folgendes diene zum Einüben der Finger im Triller.



Die erste Note ist der festliegende Finger; die zweite der Finger, womit getrillert werden soll.

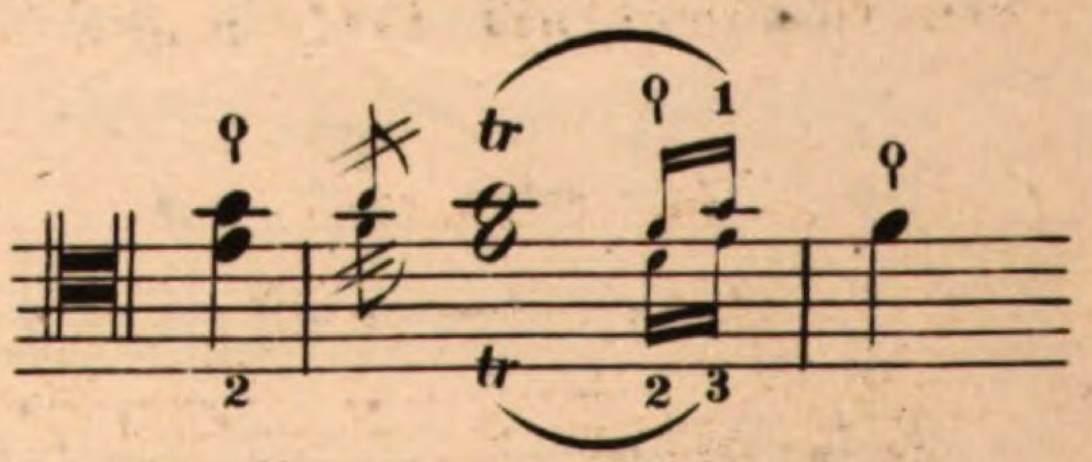
Je länger man den Triller ausführen kann, je mehr nützt das Exercitium. Nur ist zu berücksichtigen, dass der trillernde Finger nicht steif werde, und dass man den Triller nicht mit Anstrengung heraus bringe, da sonst die Uebung mehr Schaden als Nutzen bringen würde. Der trillernde Finger muss immer leicht und ohne Anstrengung auf die Saite fallen. Je höher man den Finger von den Saiten aufheben kann, desto deutlicher wird der Triller; man muss sich gleich zu Anfang daran gewöhnen, dass der trillernde Finger auch immer auf denselben Ton niederfalle, und nicht in Mol anfange, und in Dur aufhöre; ein Fehler, der wohl Vielen eigen ist.

Es ist nicht nöthig, dass man die Triller auch auf D und G einübe. Wer sie auf der A Saite gut machen kann, der macht sie auf den beiden andern Saiten bestimmt auch gut. Auf der C Saite kommen sie selten vor, setzen daher den Spielenden gewiss nicht in Verlegenheit. Nur im Einsatz ist der gute Triller auf seine eigene Weise zu machen – man muss, um ihn kraftvoll schlagen zu lernen, die beiden Töne, die den Triller bilden, nicht im Anfange gleich lang, sondern den obersten Ton gegen den untersten ganz kurz machen, und zwar in Noten ausgedrückt, auf folgende Art einüben:

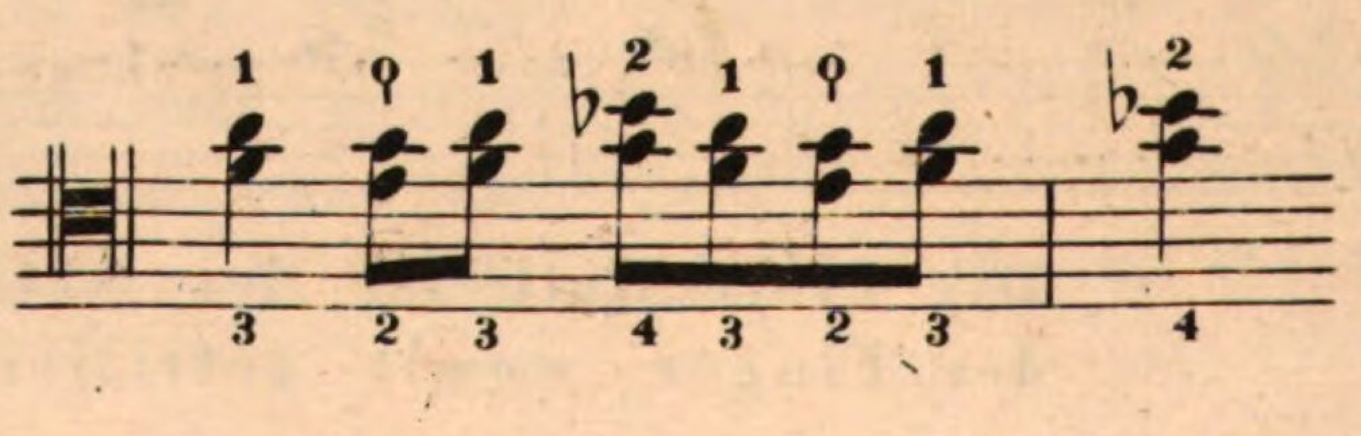


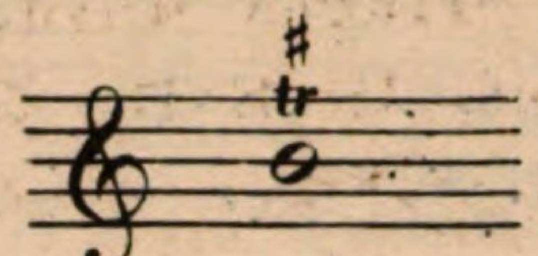
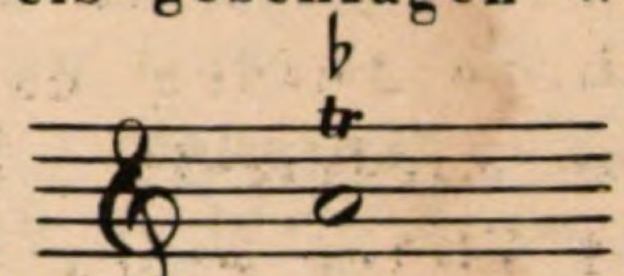
Bei dem obersten kurzen Ton muss man den Finger nicht herunter drücken, sondern ihn vom Griffbrete in die Höhe ziehen, und ihn krumm und nicht ausgestreckt halten. Je höher man den Finger aufzuziehen erlernt, desto schöner und kraftvoller wird mit der Zeit der Triller. Nur der vierte (kleine Finger) wird fast gerade in die Höhe geschnellt. Hat man es hierin zu einiger Fertigkeit gebracht, so verdoppelt man die Schläge; nur muss man nicht glauben, dass die Sache leicht zu erlernen sei. Wer auf den Triller die gehörige Mühe und Zeit verwendet hat, der wird die folgenden Verzierungen und Ausschmückungen weit leichter und schöner machen, als derjenige, der nur oberflächlich darüber fort gegangen ist.

Noch muss ich des Doppeltrillers erwähnen, zu welchem aber eine grosse Fertigkeit gehört, wenn er gut gemacht werden soll, besonders da man bei'm Nachschlag nicht in derselben Lage liegen bleiben kann; als:



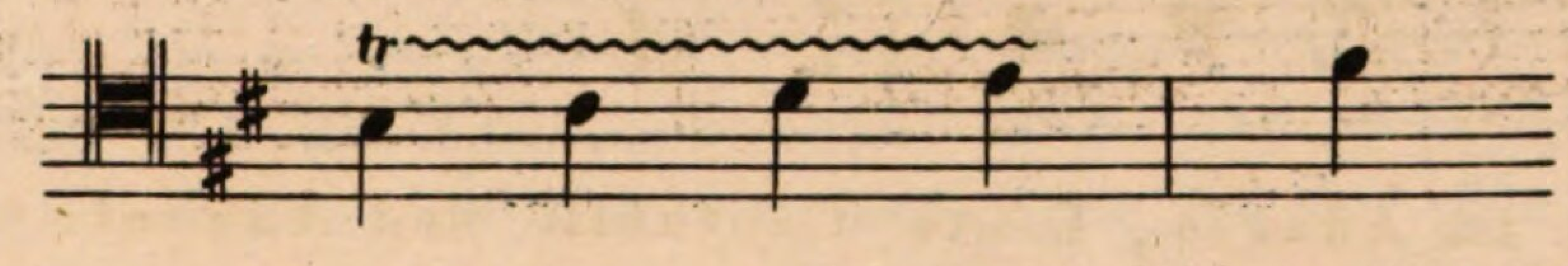
Der zweite Finger bleibt bei diesem fest auf seiner Stelle liegen; wollte man ihn, ohne die Lage der Hand beim Nachschlag zu verändern, machen, so müsste man ihn mit dem zweiten und vierten Finger schlagen, aber zu der hierzu nöthigen Fertigkeit wird es der Spieler nicht bringen; denn schon folgende Terzengänge sind nicht leicht zu machen.



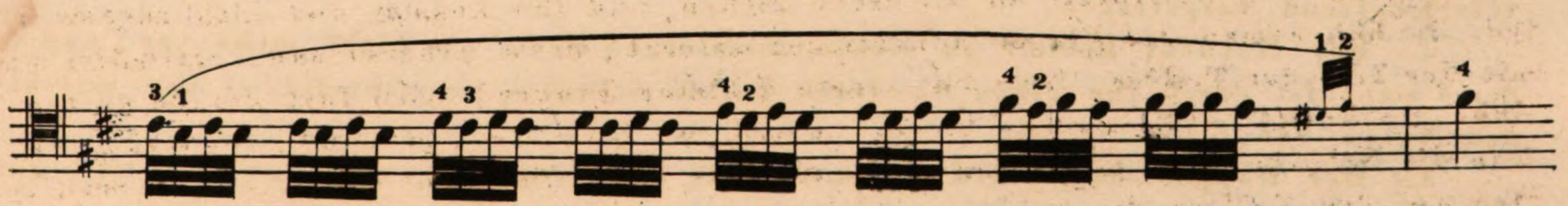
Sollte ein Triller vorkommen, dessen Oberton erhöht oder erniedrigt genommen werden soll, ohne dass die bestehende Vorzeichnung des Stückes es bestimmt, so wird das Erhöhungszeichen neben dem Triller vorgeschrieben, z. B. soll ein Triller in C Dur auf h mit cis geschlagen werden, so wird er bezeichnet mit:  oder auf a mit b:  Wenn dieses nicht geschehen ist, so muss das Gehör den rechten Ton suchen. Auch des Kettentrillers muss ich erwähnen, obschon dieser mehr für den Violinspieler passt, als für den Violoncellisten, daher er diesem auch nur selten vorkommt.

VOM KETTENTRILLER.

Der Kettentriller ist eine Reihe von Trillern, wo nur der letzte einen Nachschlag bekömmt, und die andern ohne Unterbrechung von einem in den andern fliessen. Für das Violoncell ist er aus freier Hand schwer zu machen, weil man nicht mit demselben Finger immerfort trillern kann, sondern der grossen und kleinen Secunden wegen, damit wechseln muss. Im Einsatz hat man dieses nicht nöthig, daher er auch in letzterem leichter zu machen ist. Geschrieben wird er:

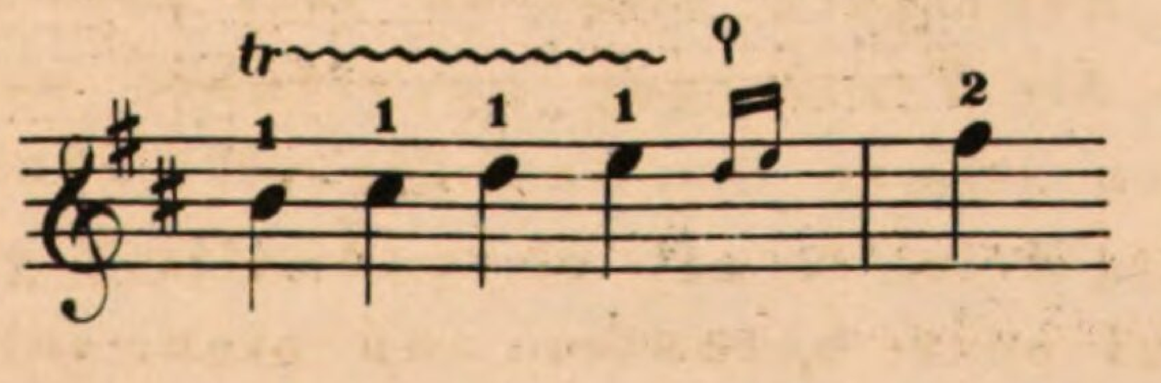


ausgeführt, im mässigen Tempo:



Wenn auch kein Bogen darüber bezeichnet ist, so wird er doch immer in einem Bogenstrich gemacht, und ohne, dass man den Uebergang von einem zum andern durch einen Druck des Bogens bezeichnet. Wenn der Gedanke weiter geht, kann man den Nachschlag der Zierlichkeit wegen mit einer kleinen Secunde machen; nur wo es ein Schlussfall ist, muss der Triller mit einer grossen Secunde geschlossen werden.

Im Einsatz:

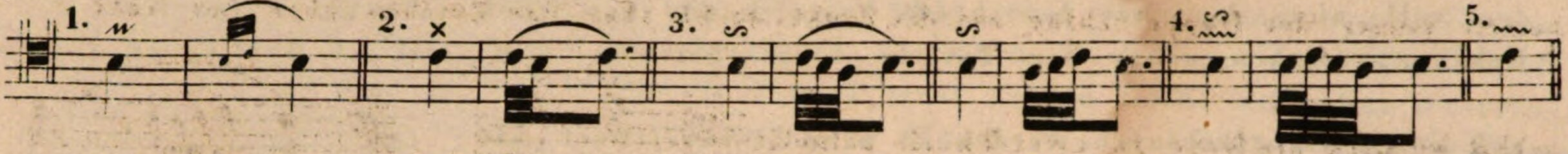


hier muss er mit einer grossen Secunde geschlossen werden, weil der Daumen eine feste Lage haben muss.

DIE UEBRIGEN VERZIERUNGEN SIND:

1.) Der Pralltriller ~; 2.) der Mordent ×; 3.) der Doppelschlag ∽; oder ∾; 4.) der geschnellte Doppelschlag ≈; 5.) das Beben, (tremolo) ~~~~.

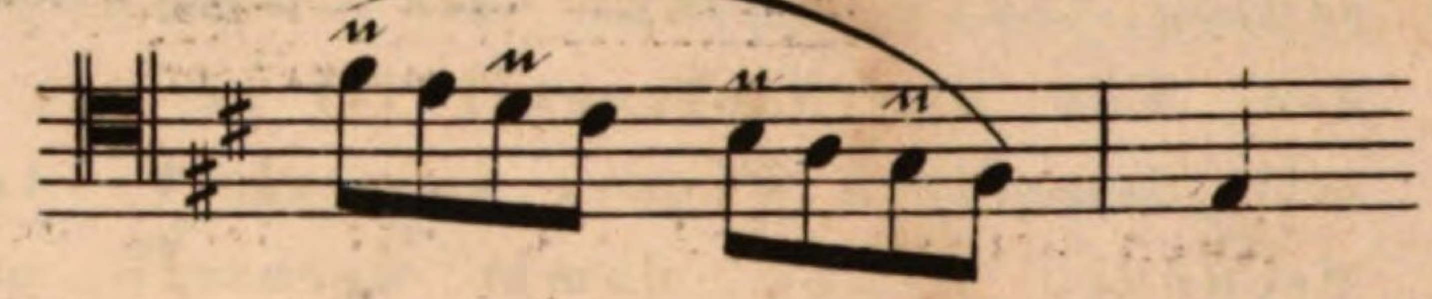
Die Ausführung ist:



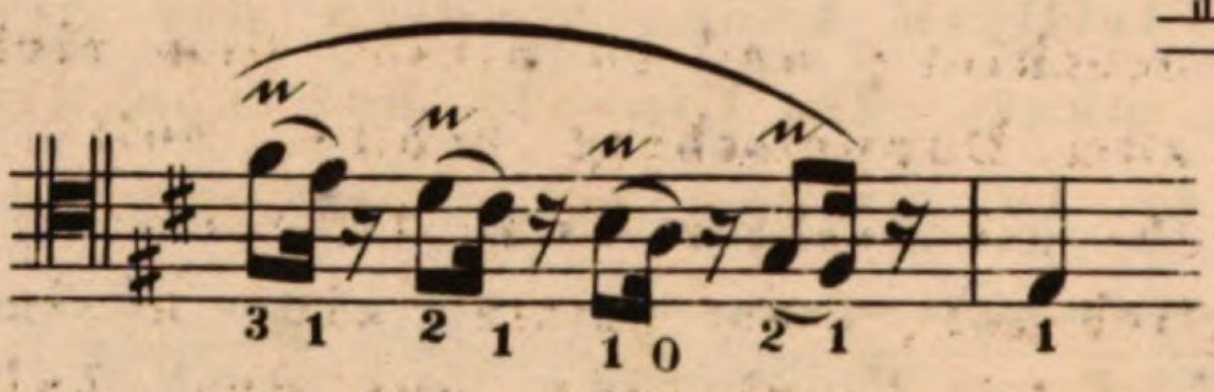
Von diesen sind N.º 2 und 3 ganz aus der Mode, weil sie zu steif und zu pedantisch klingen; N.º 4 aber wird in einer umgekehrten Form gebraucht: statt dass die letzte Note lang ist, wird die erste lang, wenn es auch nicht in der Notenschrift bemerkt ist.

ANWENDUNG UND AUSFÜHRUNG DER VERSCHIEDENEN MANIEREN.

N.º 1. Der Pralltriller (sollte eigentlich Schneller heissen, da nichts von Triller dabei zu hören ist) wird nur im Allegro mit Kraft vorgetragen, und wenn auch mehrere Noten mit einem Bogen verbunden sind, so werden sie doch hörbar getrennt, obschon man den Bogenstrich nicht ändert, als:



wird ausgeführt:

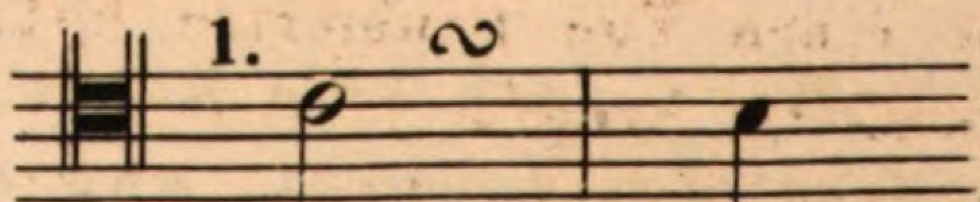


Kommt er aber im Adagio, Lento, Cantabile und Andante vor, so wird er von den folgenden Noten nicht getrennt, und weder scharf noch zu geschwind, sondern verschmelzend vorgetragen.

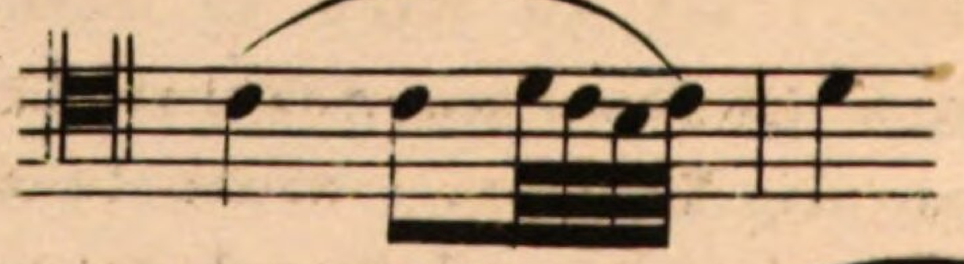
2.) Der Mordent kommt in seiner ehemaligen Form gar nicht mehr vor, und will der Componist durch ihn einen Ausdruck hervor bringen, so schreibt er ihn mit kleinen Noten vor.

3.) Der Doppelschlag wird auf zweierlei Art gemacht, von oben oder von unten

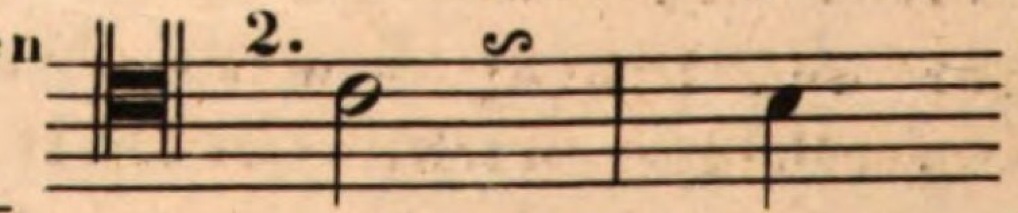
von oben



wird ausgeführt.



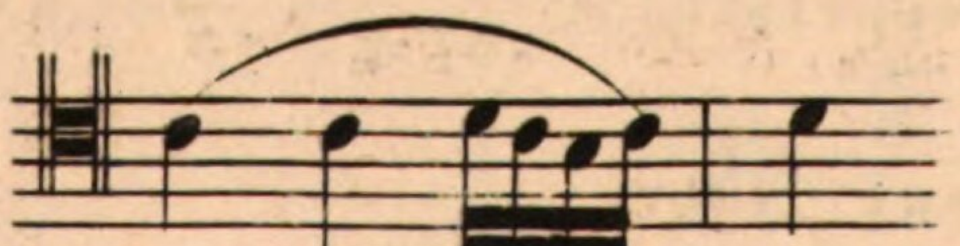
steht dagegen



so ist die Ausführung

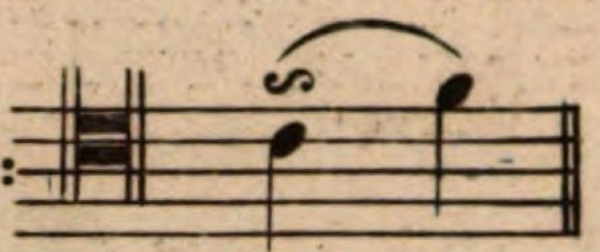
Nun giebt es aber Componisten, die sich bei'm Schreiben nicht so viel Zeit nehmen wollen, das Häkchen genau so zu stellen, wie die Verzierung ausgeführt werden soll, (zu welchen auch ich gehöre) diese schreiben immer eine und dieselbe Figur, es mag hinauf oder herunter gehen; auch wird das Zeichen oft so undeutlich gemacht, dass es schwer zu errathen ist, ob es hinauf oder herunter andeuten soll; desshalb gebe ich hier ein sicheres Kennzeichen, nach dem man sich immer richten kann. Ist die folgende Note nach der, wo das Zeichen steht, höher, so wird die Verzierung von oben, ist sie tiefer, so wird sie von unten angefangen;

von oben: N.º 1.

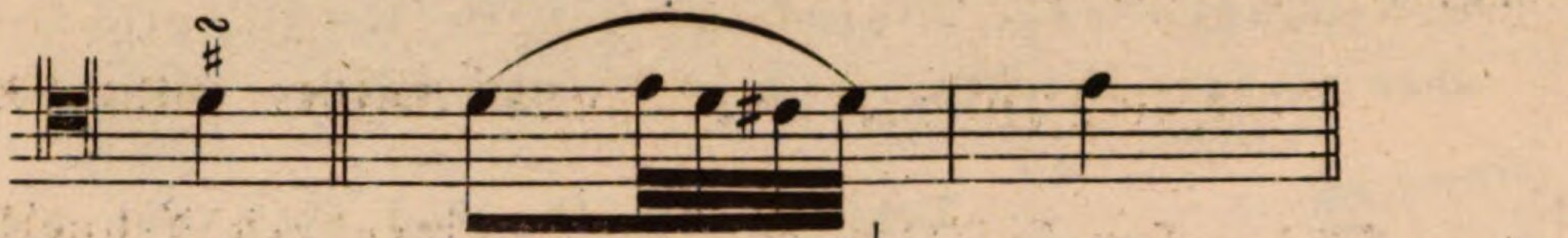


von unten: N.º 2.

Hat eine Note einen Punkt, und das Zeichen des Doppelschlages steht dabei, so kommt immer der Doppelschlag auf den Punkt; steht aber das Zeichen über der Note

selbst, so wird die Note in zwei Theile getheilt: 

Soll ein Ton im Doppelschlag erhöht oder erniedrigt werden, der in der Vorzeichnung nicht enthalten ist, so wird er oben oder unten durch ein Kreuz, b, oder Quadrat

angezeigt, als: mit einem Kreuz 

mit einem b oder:

Auch dieses wird sehr oft nicht beachtet; und es bleibt dem richtigen Gehör des Spielers überlassen, welche Töne er zum Doppelschlag nehmen soll. Liegt musikalischer Sinn in ihm, so wird er auch wohl die rechten Töne treffen; im Ganzen ist aber doch zu rathen, dass da, wo es möglich ist, man immer eine kleine Terz zu den Verzierungen nehme. Nur wo die Töne der Verzierung aus drei halben bestehen sollen, muss es bezeichnet werden. Die Dauer der Zeit, in der die Verzierung gemacht werden muss, hängt immer von der Dauer der Note ab, auf der er steht, besonders im Adagio.

4.) Der geschnellte Doppelschlag wie er in N° 4 beschrieben ist, wird gar nicht mehr gemacht, da man jetzt den Doppelschlag mit dem geschnellten Doppelschlag verbunden hat, und zwar nicht vor, sondern nach der Note.

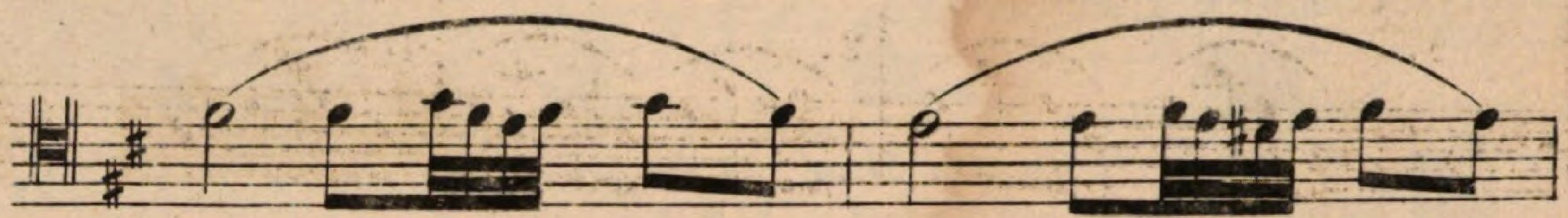
5.) Das Beben (tremolo) wird hervorgebracht, indem man den Finger, mit dem man einen Ton genommen hat, mehrere Male in sehr geschwindem Zeitmaass vor und rückwärts biegt.

Selten angebracht, und mit vieler Kraft des Bogens ausgeführt, giebt es dem Tone Feuer und Leben; es muss aber nur im Anfange der Note, und nicht durch die ganze Dauer derselben gemacht werden. In früherer Zeit konnte niemand einen Ton, wenn auch von noch so wenig Dauer, aushalten, ohne beständig mit dem Finger zu beben, und es wurde eine wahre Jammer-Musik daraus.

Das Tremolo im Orchester bei Opern oder Cantaten ist etwas ganz anderes. Hier kommt es meist in Recitativen vor, und werden die langen Noten, die damit bezeichnet sind, sehr schnell, in ganz kurzem Bogenstrich, hintereinander fort angestrichen, so lange das Zeichen dauert.

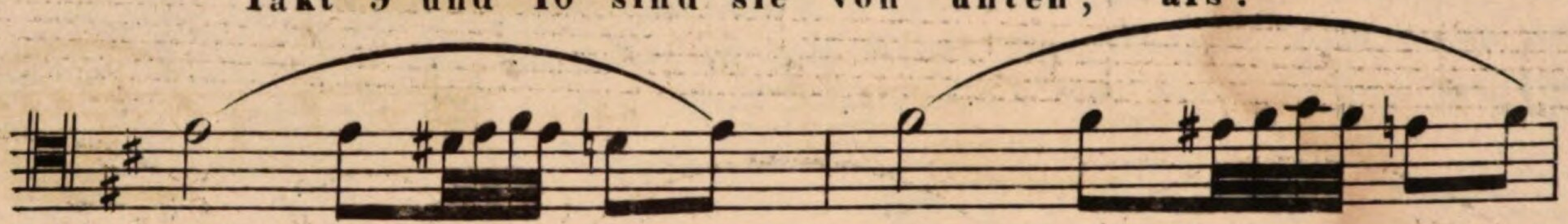
6.) Die Benennung: das Tragen der Stimme, (portamento di voce) wird bei der Instrumental-Musik eben so angewandt, als bei der Vocal-Musik, und bedeutet das Hinüberziehen eines Tones zu einem andern, durch welches die am stärksten betonte Note des Gesanges mit der vorhergegangenen zusammen gezogen wird, und dadurch mehr Anmuth erhält, wie im 21sten Takt des folgenden Lento cantabile, wo dies Hinüberziehen vermittelst einer kleinen Note angegeben ist.

Im folgenden Stücke sind Doppelschläge von verschiedener Art, sowohl von oben als von unten, vorgezeichnet. Takt 1 und 2 sind von oben mit der kleinen Terz versehen:

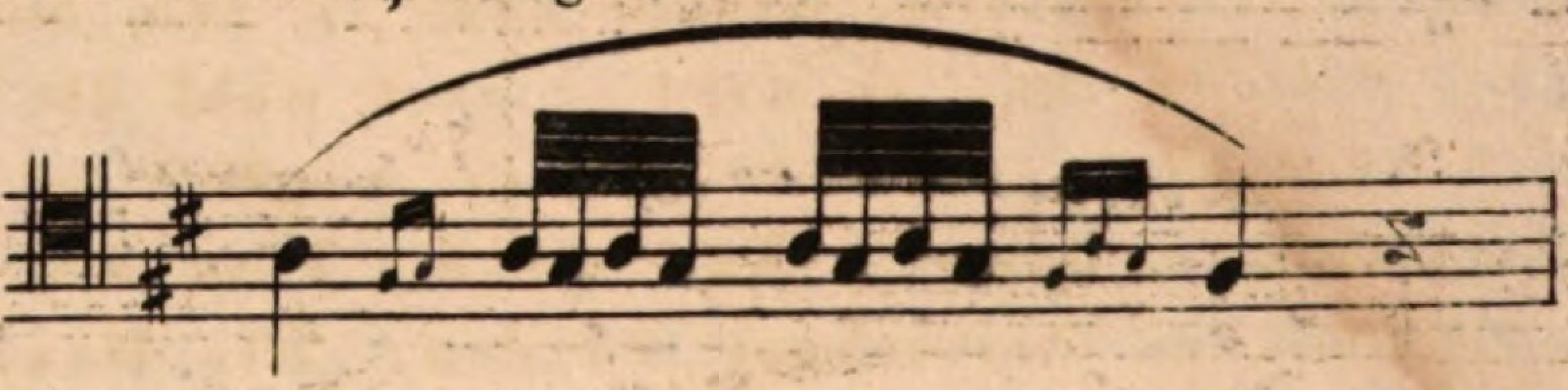


Sind die Verzierungen über den Noten mit Zeichen angegeben, so werden die Erhöhungen oder Erniedrigungen in den Hauptnoten nicht aufgelösst; sind sie aber ausgeschrieben, so müssen sie wieder aufgelöst werden.

Takt 9 und 10 sind sie von unten, als:



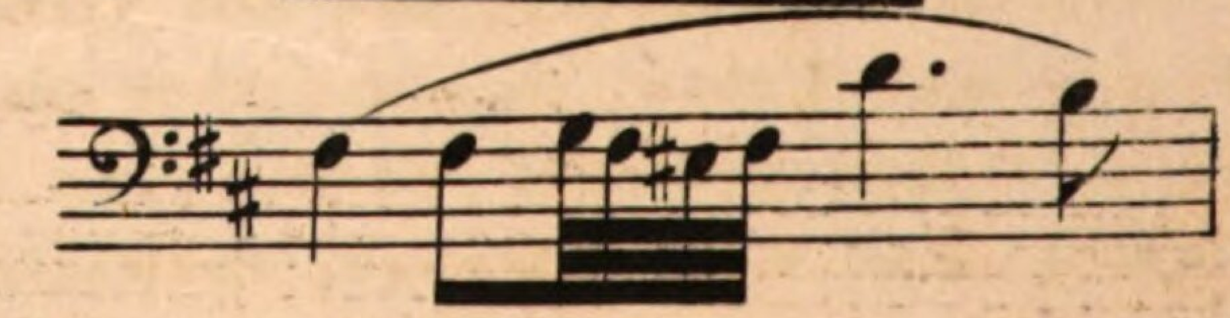
Takt 4 (welcher keine Schluss-Cadenz bildet, folglich im Herunterstrich gemacht werden darf,) wird so gespielt, als:



Die kleinen Noten nach oben geschrieben, werden nicht zu den Takttheilen gezählt, sondern gehören zu dem Viertel hinter oder vor welchem sie stehen.

Die Triller im 7ten Takt sind unvollkemmene Triller, denn sie haben keinen Nachschlag, und werden gespielt:

Takt 15 ist der Doppelschlag zwischen-geschoben, als:



Takt 17 steht er auf der Note, und gilt die Hälfte.

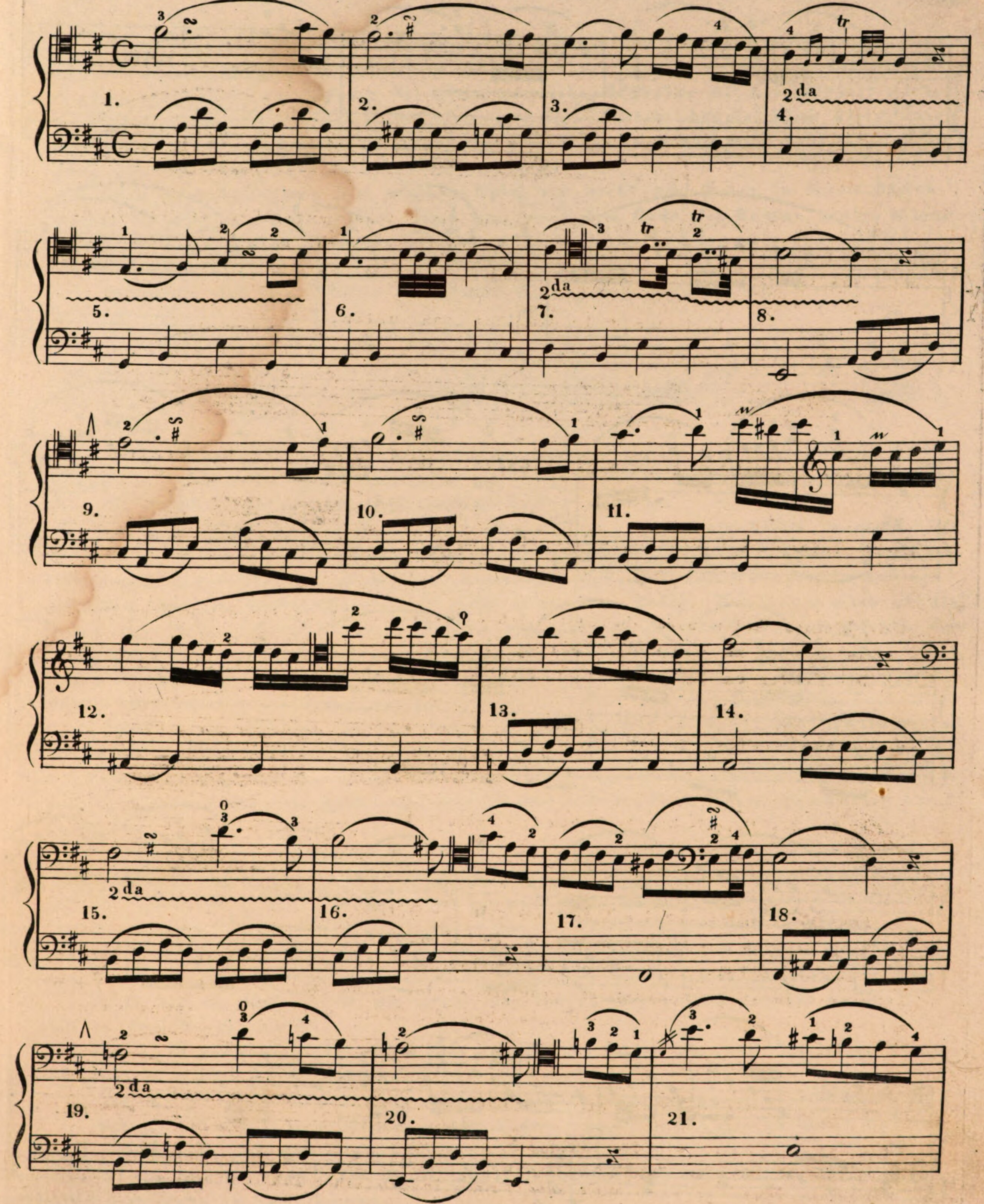
Takt 26 sind sie wieder zwischen-geschoben.

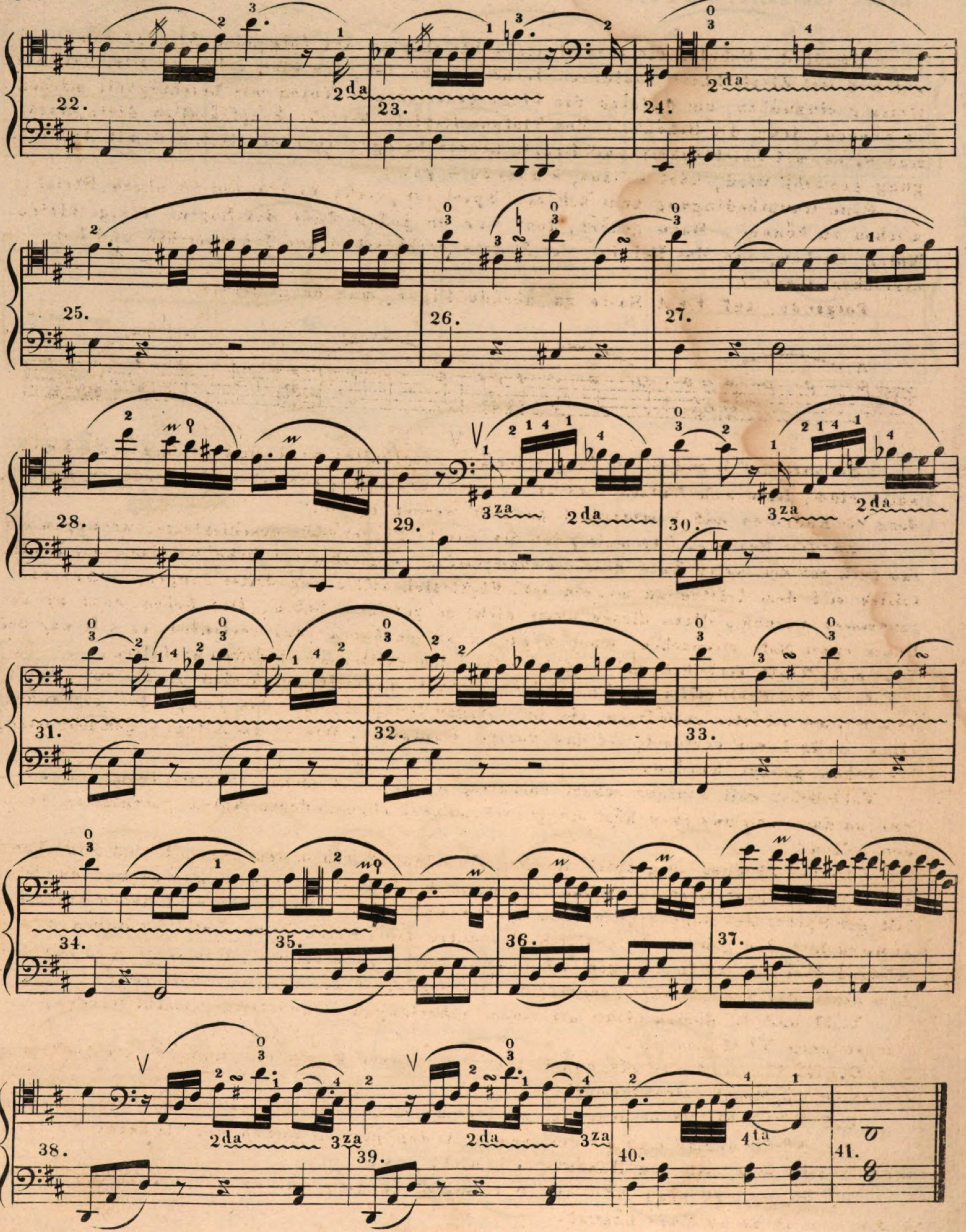
Takt 27 wird auf eine eigene Art vorgetragen: als wenn zwischen den beiden Bogen, die in einem Bogenstrich gespielt werden, eine zechszehntel Pause (𝄿) wäre, und während dieser Pause der Bogen ohne die Saite zu berühren, etwas wieder zurück gezogen wird; in Noten wird geschrieben:

Takt 33 und 34 sind wie die vorigen.

Bei Takt 38 wird der Punkt hinter dem D betrachtet, als wenn nach dem Punkt noch eine kleine Pause wäre; so auch nach dem G in demselben Takte, obschon das ganze Viertel in einem Bogenstrich gemacht wird.

Lento cantabile. - ♩ - 69.

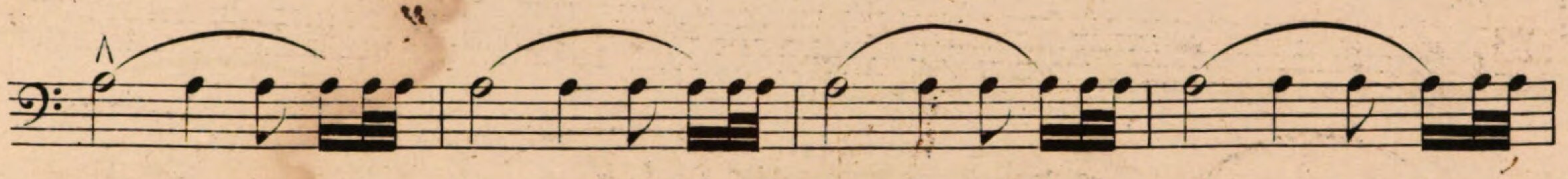



22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41.
2da
3za
4ta

Damit der Schüler die verschiedenen Stricharten des folgenden Allegro con fuoco gut und mit Zierlichkeit ausführen lerne, rathe ich, die hier folgende Strichart erst fleissig einzuüben, um dadurch die klein gestrichenen Noten mit Leichtigkeit machen zu können; denn die Schönheit des Violoncellspiels besteht hauptsächlich darin, dass man Alles mit Leichtigkeit und Grazie hervor bringe; wenn es steif und mit Anstrengung gemacht wird, hört es auf, schön zu seyn.

Eine Hauptbedingung zum schönen Spiel ist, recht viel Noten in einem Strich machen zu können. Dazu gehört, dass man an jedem Ende des Bogens einige kleine Noten machen, und das Uebrige des Bogens recht schön und langsam hin und her streichen lerne.

Folgende, auf der A Saite zu übende Figur, mag dazu dienen.



So auch auf D und G. Je länger der Ton ausgehalten wird, und je kürzer die Endnoten sind, desto mehr Nutzen verschaffen diese Uebungen; nur ist wohl darauf zu merken, dass die Endnoten mit Leichtigkeit gemacht werden müssen.

Zu dem Beben ~~ (tremolo) ist der zweite Finger der geschickteste, weswegen ich ihn auch auf der ersten Note dieses Uebungsstück vorgeschrieben habe, wo dann der Pralltriller mit dem dritten zu machen ist. Eigentlich sollte der dritte Finger zu Anfange genommen werden, allein dieser passt nicht so gut zum Beben. Das Beben muss nie die Dauer einer Note ausmachen, sonst würde es seinen Zweck ganz verfehlen; es soll nur dem Tone mehr Kraft verleihen, und darf höchstens den dritten Theil davon ausfüllen.

Takt 2. Die Pralltriller machen sich, mit Kraft gespielt, am besten im Herunterstrich, und werden schärfer geschlagen, als im vorigen Beispiel, weil das Tempo des gegenwärtigen mehr Feuer verlangt, als das vorige Cantabile. Wie er im Allegro gemacht wird, ist schon gesagt worden.

Takt 6 ist weit wenigen scharf vorzutragen, auch mit mehr zusammenhängendem Bogen, so dass man nur eben hört, dass je zwei und zwei abgesonderte Noten geschliffen werden sollen.

N° 7 bis 10 muss so gespielt werden, als wenn zwischen dem ersten C und Dis eine sechszehntel Pause wäre, weil das C zu Ende des Bogens am Frosch kommt, und das Dis mit der Spitze des Bogens genommen werden muss. Die folgenden geschliffenen Noten bekommen fast den ganzen Bogenstrich, besonders das Viertel F, wesshalb der Bogen geschwind über die Saite gezogen wird, ohne solche zu berühren. Man hüte sich nur, den Arm nicht steif zu strecken, sonst geht die Schönheit des Spielens verloren.

N° 11 und 12 dürfen nicht mit einem sehr langen Bogenstrich gemacht werden, eben so auch N° 15 und 16.

Bei N° 17 nimmt das gis und G fast den ganzen Bogen ein, und das letzte Viertel wird möglichst leicht gemacht.

Bei N° 22 bis 24 brauche man zu jedem halben Takt den ganzen Bogenstrich.

Bei N° 26 nehme man zu dem ersten A den ganzen Bogen bis an seine Spitze, sonst reicht man mit dem Hinaufstrich nicht aus.

N° 29 und 30 sind N° 7 bis 10 ziemlich ähnlich, nur dass bei ersteren der Bogen noch mehr zu Ende kommt.

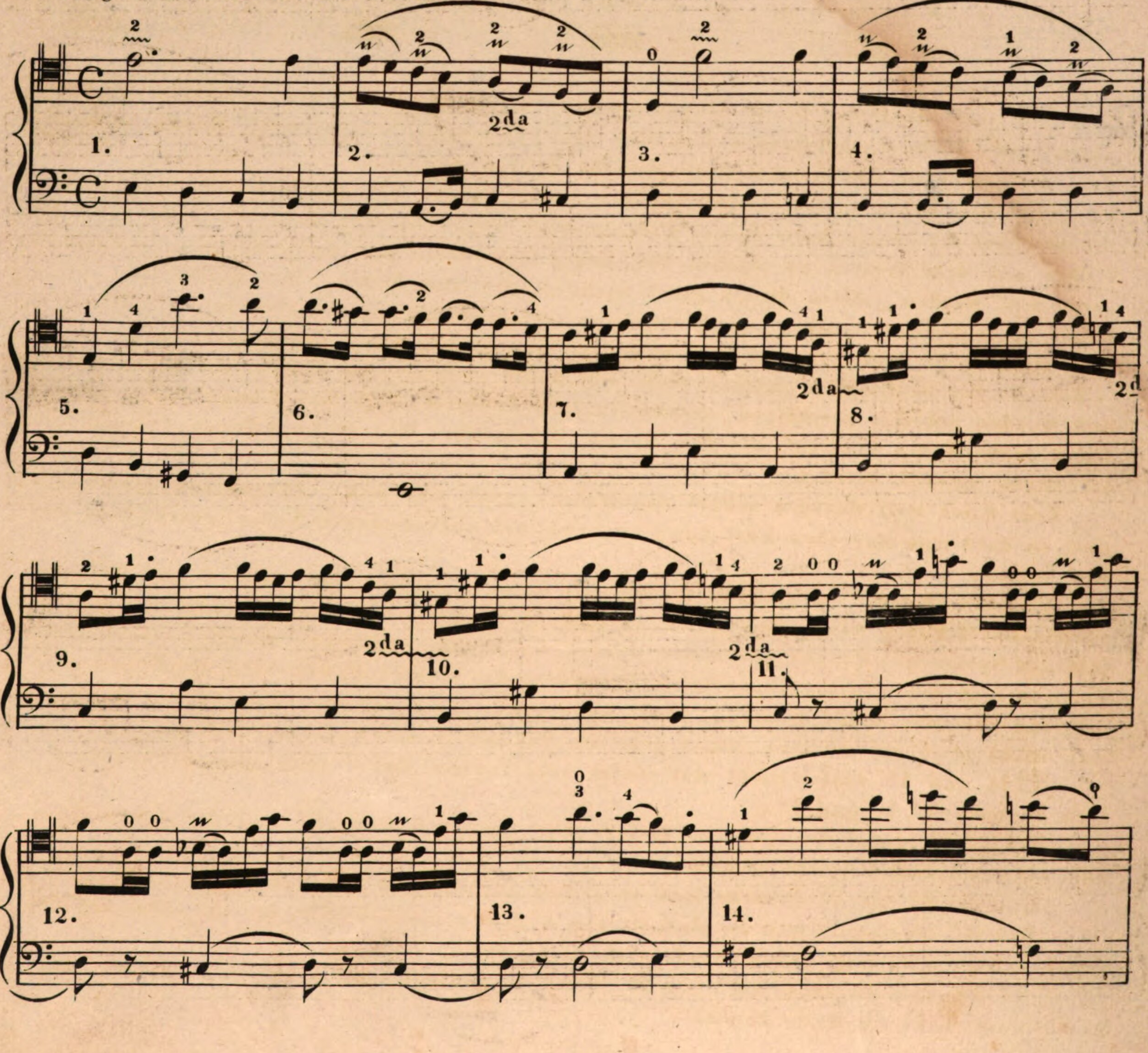
In N° 31 und 32 müssen das erste Sechszehntel vom dritten Viertel in 31, so wie die erste Note vom ersten und dritten Viertel in N° 32 einen ganz kleinen Druck bekommen, um die Takttheile zu markiren.

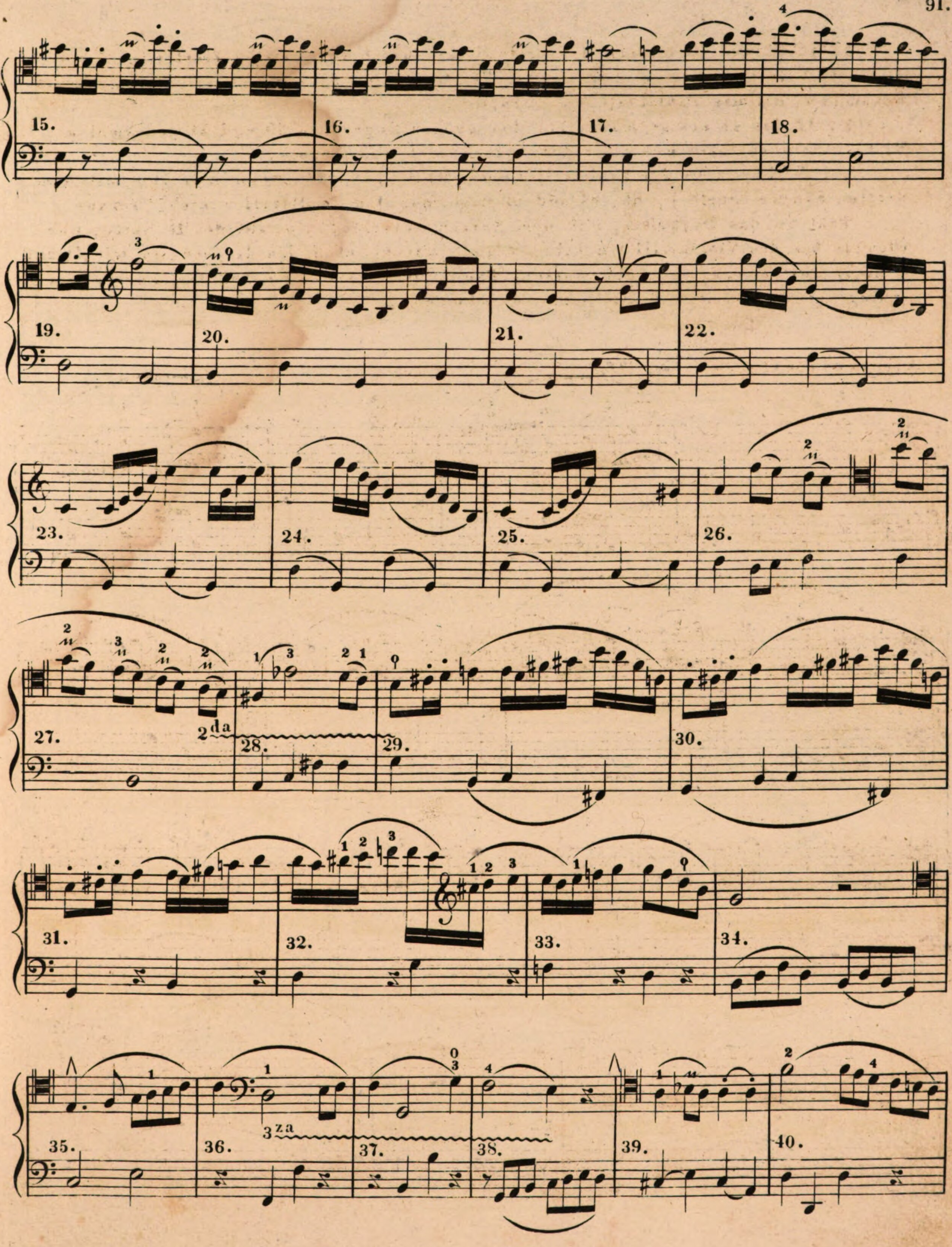
Zu 42 bis 44 nehme man stets den ganzen Bogen; zu 50 und 51 jedesmal die Mitte desselben; also weder an der Spitze noch am Frosch.

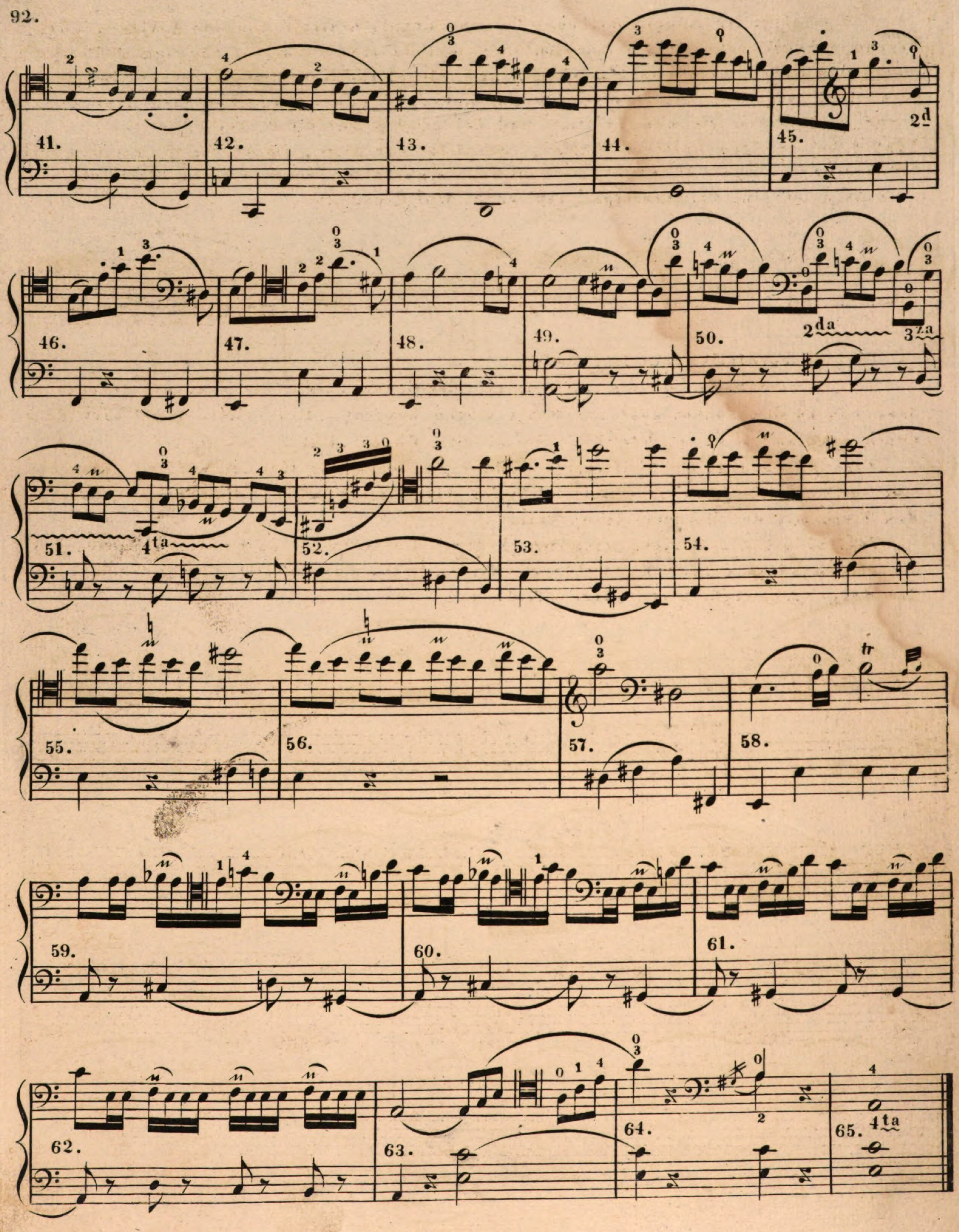
Bei N° 59 (wo der Pralltriller mehr Kraft gewinnt, wenn man ihn mit dem dritten Finger macht), 60, 61 und 62 hebe man den Pralltriller recht heraus.

Takt 64. das Doppel=A, mit dem kurzen Vorschlag gis, auf der D Saite, war ehemals bei den Violoncellisten sehr in Mode, sie konnten das leere A, so wie D und G nicht anstreichen, ohne den unisono=Ton (gleichlautend) nebst dem kurzen Vorschlag auf der zweiten Saite dazu zu nehmen.

Allegro con fuoco. ♩ = 116.



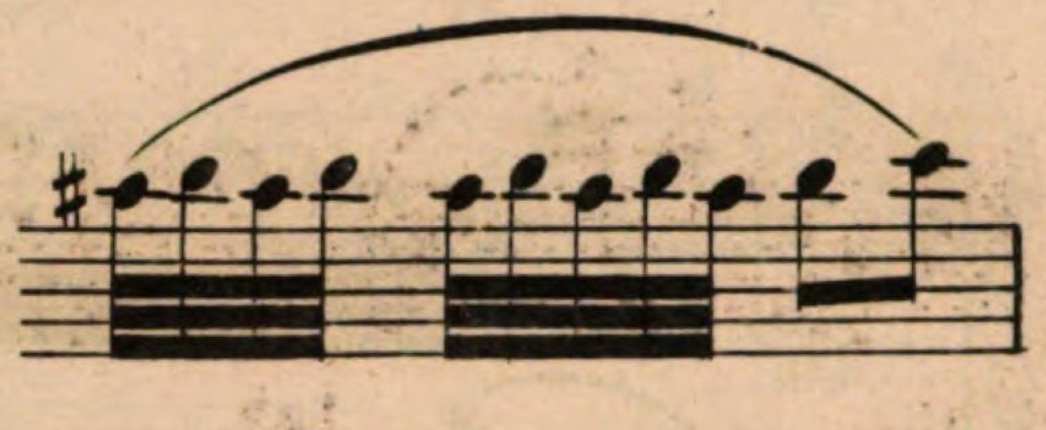

15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
2da
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
3za
37.
38.
39.
40.


2d
2da
3za
4ta
4ta

Im folgenden Adagio Arioso sind nun ziemlich alle Arten von Trillern angebracht, nebst den verzierten Nachschlägen, welche man in einem langsamen Tempo (worin das Arioso geht) wohl machen kann. Die kleine Note, welche vor vielen Trillern steht, soll nur anzeigen, mit welchem Finger man trillern soll; stehen aber zwei davor, so gehören sie zum Triller, und bilden den Anfang desselben.

Takt 1 ist ein gewöhnlicher Triller; bei 3 ist der Bogen im Aufstrich, um den Triller besser anfangen zu können, macht man eine kleine Note im Herunterstrich.

Takt 5 ist eine trillerartige Verzierung, wie 8 und 25.

Takt 9 ist auch als solche zu betrachten, und wird so ausgeführt: 

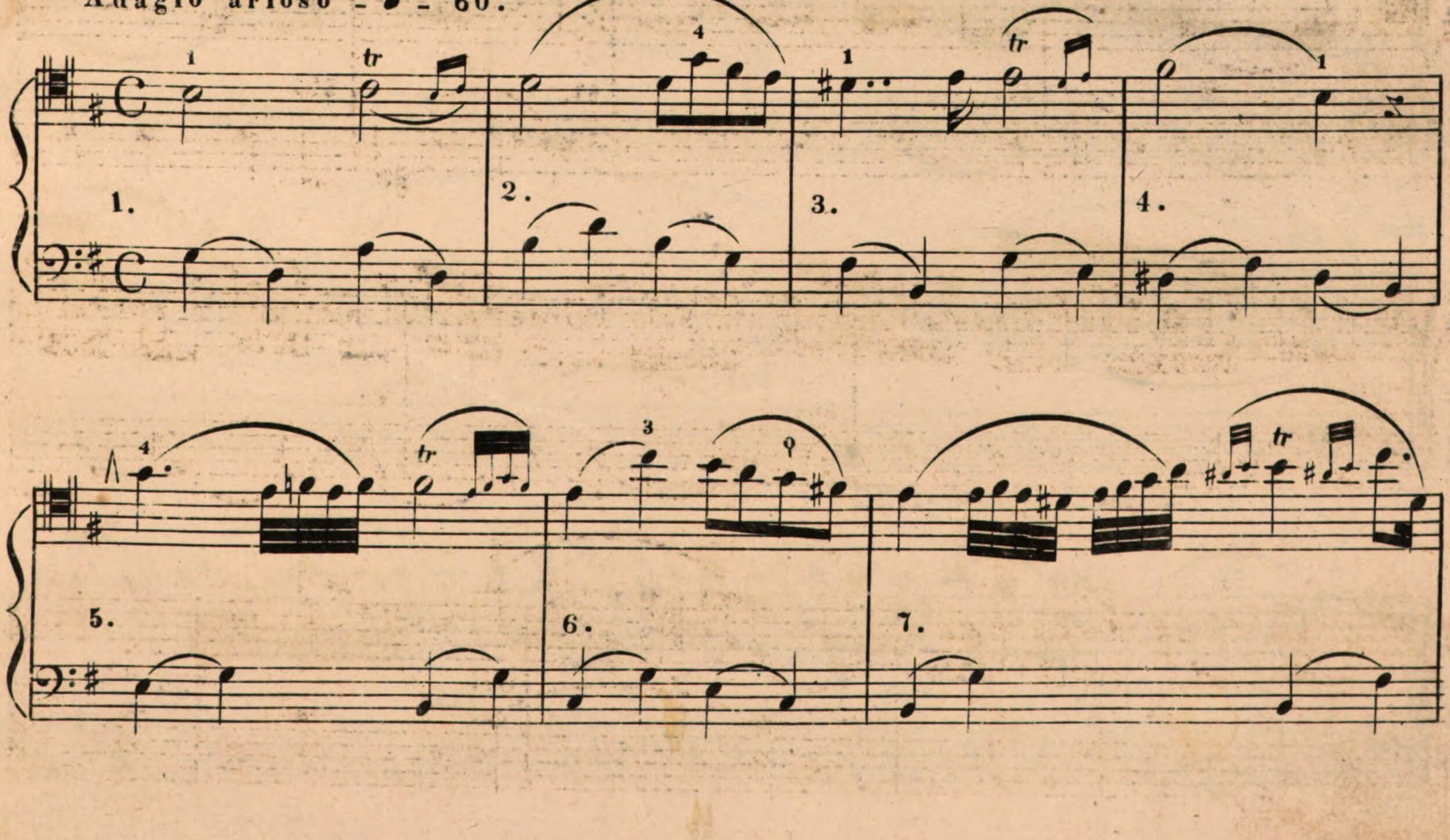
Takt 13 ebenfalls ohne Nachschlag.

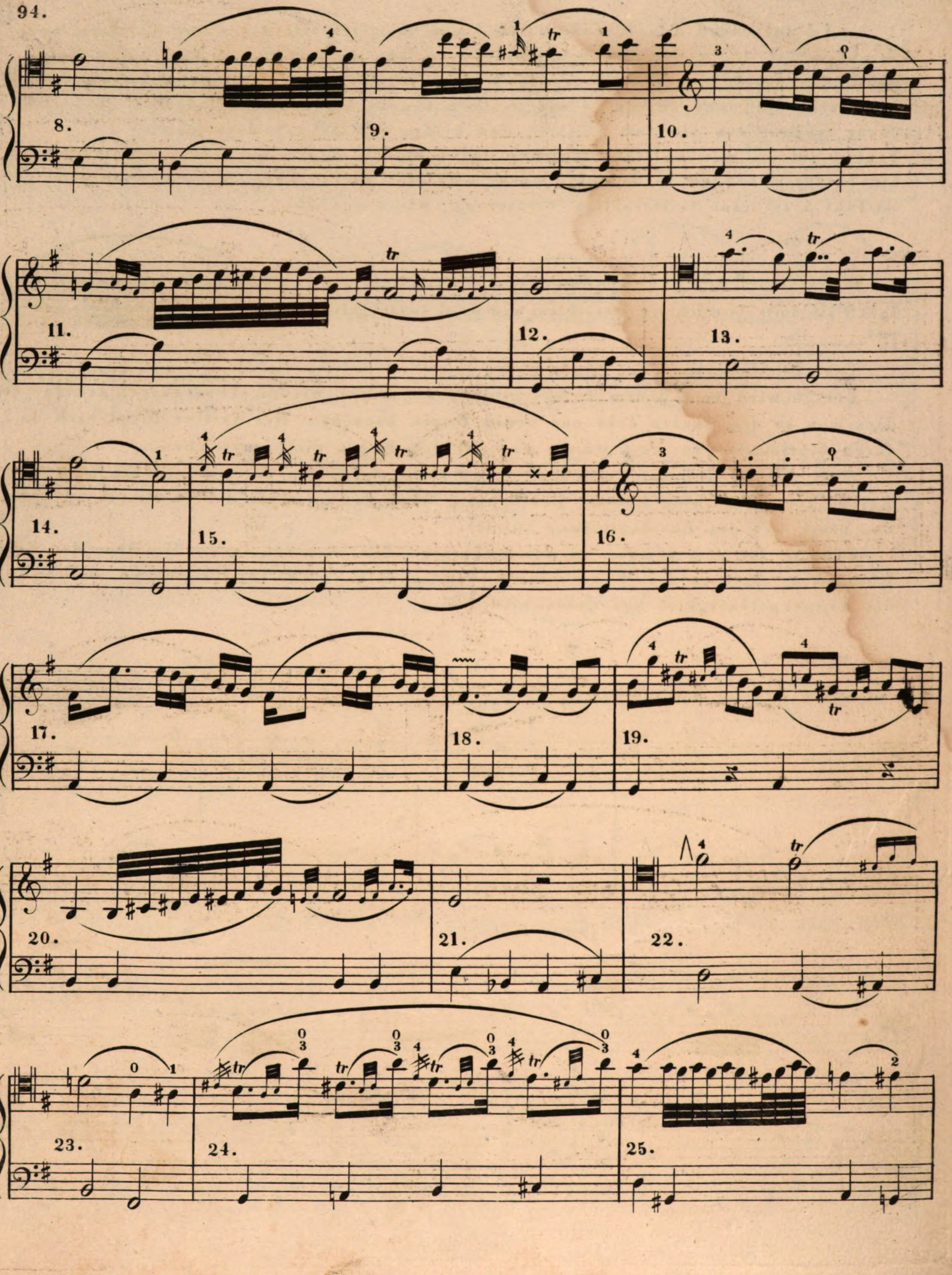
Bei 24 wird nach jedem A (Flageolet) der Bogen wieder etwas zurück gezogen, so dass man zu dem ganzen Takt nur wenig Bogen braucht. Der Triller fängt sich dadurch bestimmter an, auch würde man mit dem Bogen nicht ausreichen.

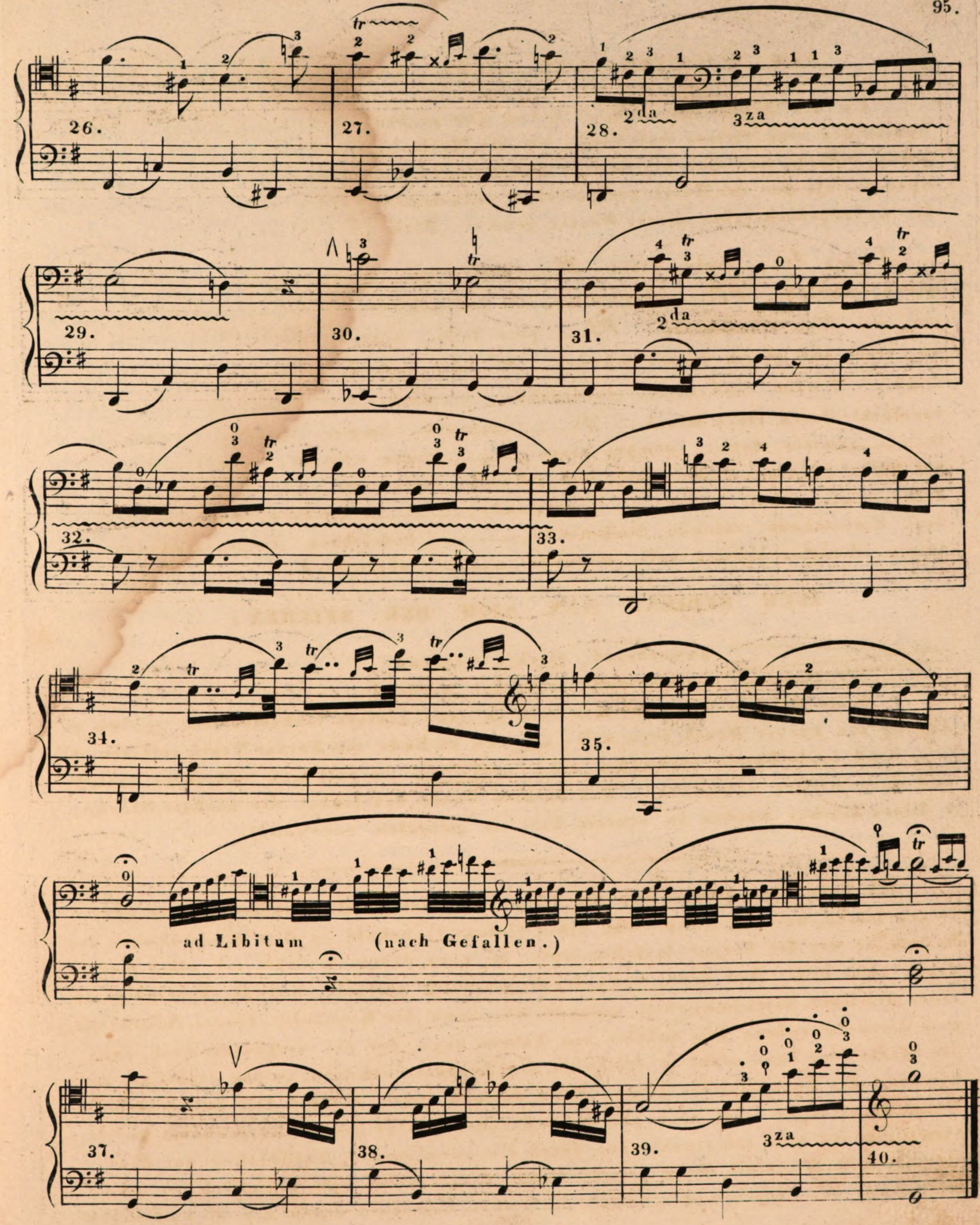
Takt 27 ist eine Art Trillerkette, und kann wegen der Harmonienfolge nur einen halben Ton Nachschlag haben. Der Schüler wird dieses schon selbst fühlen, wenn er das Stück mit der Bassbegleitung spielt.

Takt 31 ist dem vorigen ziemlich ähnlich. Bei 30 zeigt das Quadrat über dem Trillerzeichen, dass er mit F geschlagen werden soll. (Die Trillerübungen sind für die Fingergeläufigkeit von grossem Nutzen.)

Adagio arioso – ♩ – 60.




8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.


ad Libitum
(nach Gefallen.)

VOM SCHATTEN UND LICHT IN DER MUSIK.

Um der Musik das gehörige Leben (so zu sagen Schatten und Licht) und dem Spielenden eine sichere Anleitung, wie ein Musikstück vorgetragen werden soll, zu geben, bedient man sich bestimmter Andeutungen und Wörter, die der italienischen Sprache, als der zur Musik geeignetsten, entnommen worden sind. Oft werden nur die Anfangsbuchstaben dieser Wörter gesetzt. Hier die Erklärung derselben.

f oder *fr* —— forte, stark. *ff* —— fortissimo, am stärksten. *p* oder *po* —— piano, schwach. *pp* —— pianissimo, am schwächsten. *ppp* —— piano pianissimo, am aller schwächsten. *pf* —— poco forte, wenig stark. *fp* —— forte piano, stark und gleich darauf schwach. *mf* oder mez. *f* —— mezzo forte, halb stark. *rf* oder rin*f* —— rinforzando, verstärkt aber halb. *fz* —— forzando, verstärkt durch einen Druck. *sfz* —— sforzato, immer stärker. sempre forte, —— immer stark. sempre piano, —— immer schwach. a mezza voce, —— mit halber Stimme, weder stark noch schwach. sotto voce, —— mit leiser Stimme. dolce, —— süss. cres: —— crescendo, —— wachsen, immer stärker werden. decrescendo, calando, diminuendo, —— bezeichnen insgesammt, dass man immer schwächer spielen soll. morendo, —— absterbend.

AUCH BEDIENT MAN SICH DER ZEICHEN:

< anwachsend, stärker werdend

> nachlassend, schwächer werdend.

Beide Zeichen gebraucht man auch in ganz kleinen Verhältnissen, > wo zu Anfang ein kurzer Druck seyn soll; < wo zu Ende ein kurzer Druck erfolgen soll.

Sind beide Theile verbunden, als: <> so soll man anwachsen lassen, und dann wieder nachgeben. Der höchste Punkt bezeichnet die höchste Stärke. Diese Zeichen werden in neuerer Zeit am mehrsten angewandt.

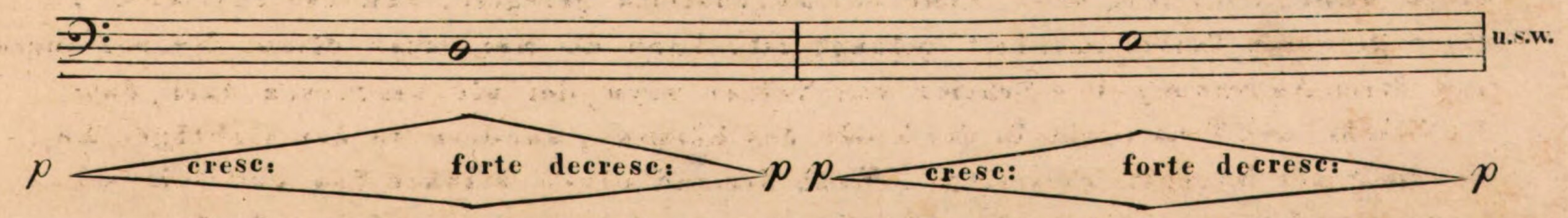
Ich habe diese Artikel von der Nüancirung des Spiels wohlbedacht so spät folgen lassen, weil die Hauptsache einer Violoncell-Schule in dem Mechanischen des Bogens so wie der Finger bestehen muss, da, wenn dieses verfehlt ist, aller Ausdruck nicht hilft. Nur dann, wenn der Bogenstrich geregelt, und die Fertigkeit zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt ist, kann die Kenntniss dieser Nüancirungen und deren Anwendung dem Schüler von Nutzen seyn, der nie vergessen darf, dass die Stärke des Tons nicht in der Kraft des Körpers, sondern in der richtigen Anwendung des Bogenstriches liegt. Wenn Jemand einen starken Ton aus seinem Instrument zieht, so folgt noch gar nicht daraus, dass er grosse Körperkraft besitze; eben so wenig wird ein starker Ton durch ein gewaltsames Aufdrücken der Finger auf die Saiten erzielt, denn gerade dieses wirkt meist sehr schädlich; es steift die Sehnen der Finger, und oft wird die Spitze derselben durch den übermässigen

Druck so angegriffen, dass es Jahre bedarf, ehe man sie zum Spielen wieder brauchen kann. Ich selbst habe mehrere brave Geiger gekannt, die sich leider auf solche Art ruinirt hatten.

Bei den Violinisten trifft gewöhnlich dieses Uebel den ersten Finger, und meist dadurch, dass die Saiten zu hoch von dem Sattel liegen. Desshalb habe ich bei der Einrichtung des Violoncell's gleich von der Lage der Saiten gesprochen, und hoffe hierdurch Schaden vorgebeugt zu haben.

Die Stelle auf den Saiten, wo der beste und stärkste Ton heraus gebracht werden kann, ist nicht genau zu bestimmen, denn wenn auch zwei Instrumente dieselbe Saitenlänge haben, und die Saiten von beiden gleich stark sind, so hat das Eine doch mehr Spannung, als das Andere. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, woher dies kommt; ich bemerke nur, dass der Punkt, wo der Ton seine völlige Kraft hat, in einer Entfernung von zwei Zoll vom Stege zu suchen ist, in dieser müssen die Haare des Bogens die Saiten berühren. Spielt man beim gewöhnlichen Spiel, näher am Steg, so wird der Ton spitz, kratzend; und spielt man weiter davon entfernt, so wird er matt. Stellen, die mit alla Gamba, oder al Ponticello bezeichnet sind, werden ganz nahe am Steg mit einem leichten Bogenstrich ausgeführt. Dieses kömt aber nur in Variationen, oder ähnlichen Stücken vor. Viele haben die Gewohnheit, dass sie, wenn sie recht sanft spielen wollen, mit dem Bogen, (nämlich mit den Haaren) bis auf's Griffbret kommen; dieses ist jedoch übertrieben. Bei piano's, sanften Stellen, kann sich der Bogen etwas weiter vom Stege entfernen, so wie er bei'm Forte demselben näher kommen muss, als bei'm gewöhnlichen Spielen. Nur bei'm Einüben der Scala muss man bei'm Forte dem Stege so nahe als möglich kommen; denn wenn man bei'm langsamen Zug, wo der Ton immer stärker werden soll, nicht dem Stege näher rückt, so schlägt der Ton um, wie man zu sagen pflegt. Der Sänger beginnt, um die Stimme zu bilden, mit Scala singen, der Instrumentalist (d.h. bei Streichinstrumenten) aber muss erst dann anfangen Scala zu spielen, wenn die mechanische Fertigkeit schon ziemlich ausgebildet ist, denn alsdann ist dies zur Aneignung eines schönen Vortrags und Ausdrucks höchst nothwendig. Desshalb rathe ich sehr an, dieses Studium dann mit Ernst vorzunehmen, und zwar zuerst die Tonleiter auf den beiden ersten Saiten bis zum Flageolet A und jeden Ton so lange zu halten, als nur möglich ist. Der Druck des Bogens darf aber nur mit der Hand und nicht mit dem Arm geschehen, – d.h. der Arm darf nicht steif dabei gehalten werden, sondern muss sich in seinen Biegungen ungezwungen fortbewegen, wie zu Anfang gelehrt worden ist.

Tonleiter (Scala) nach folgender Form.

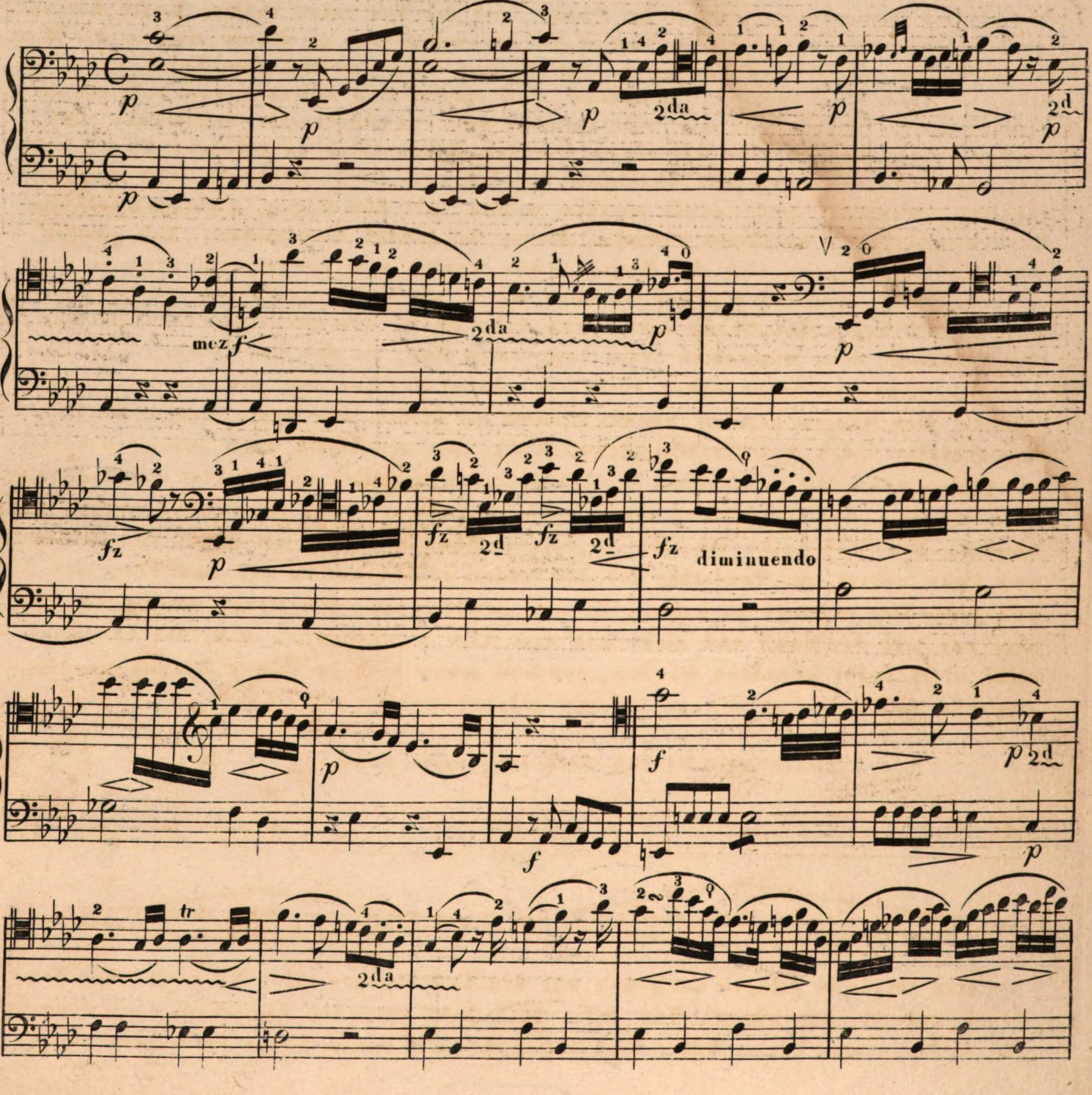


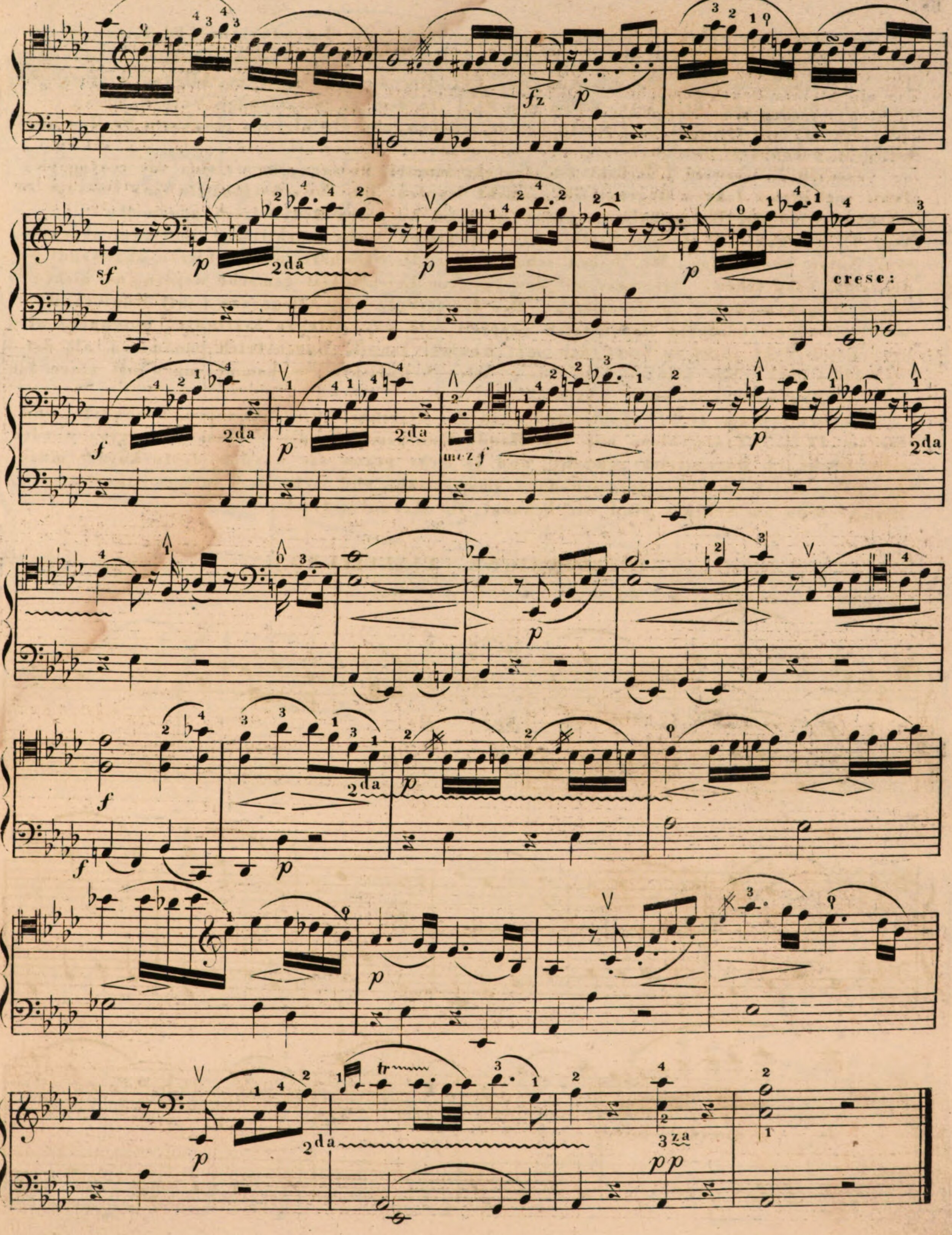
Das folgende Adagio ist genau mit den Andeutungen aller Nüancen, die das Stück zulässt, bezeichnet. Nur bei'm 7ten Takt muss ich bemerken, dass, wenn in einem langsamen Tempo Noten vorkommen, die mit einem Bogen verbunden sind,

Bayerische Staatsbibliothek München

und sich auf den Noten noch Punkte befinden, jede Note durch ein kleines Stillhalten des Bogens von der andern getrennt wird. Oft wird auch, um den Ausdruck zu verstärken, auf jeden Ton ein kleiner Druck gemacht. Sind es aber schnellere Noten, die nebst dem Bogen noch mit Punkten versehen sind, so bekömmt jede Note nur einen leisen Druck. Leider geschieht es oft, dass man bei dem Hinschreiben der Punkte und Striche über den Noten zu unachtsam verfährt. Noten, über welchen kleine Striche stehen, sollen kürzer abgestossen werden, als die mit Punkten versehenen. Es wird jedoch diese Unterscheidung oft nicht sorgsam genug von den Componisten angedeutet. Im 29ten und 30ten Takt des gedachten Adagios müsste eigentlich bei dem Des und As der dritte Finger genommen werden, doch sind diese Stellen mit dem vierten Finger sicherer zu greifen.

Adagio – ♩ – 60.




fz
p
sf
2da
cresc:
mez f
3za
pp
tr

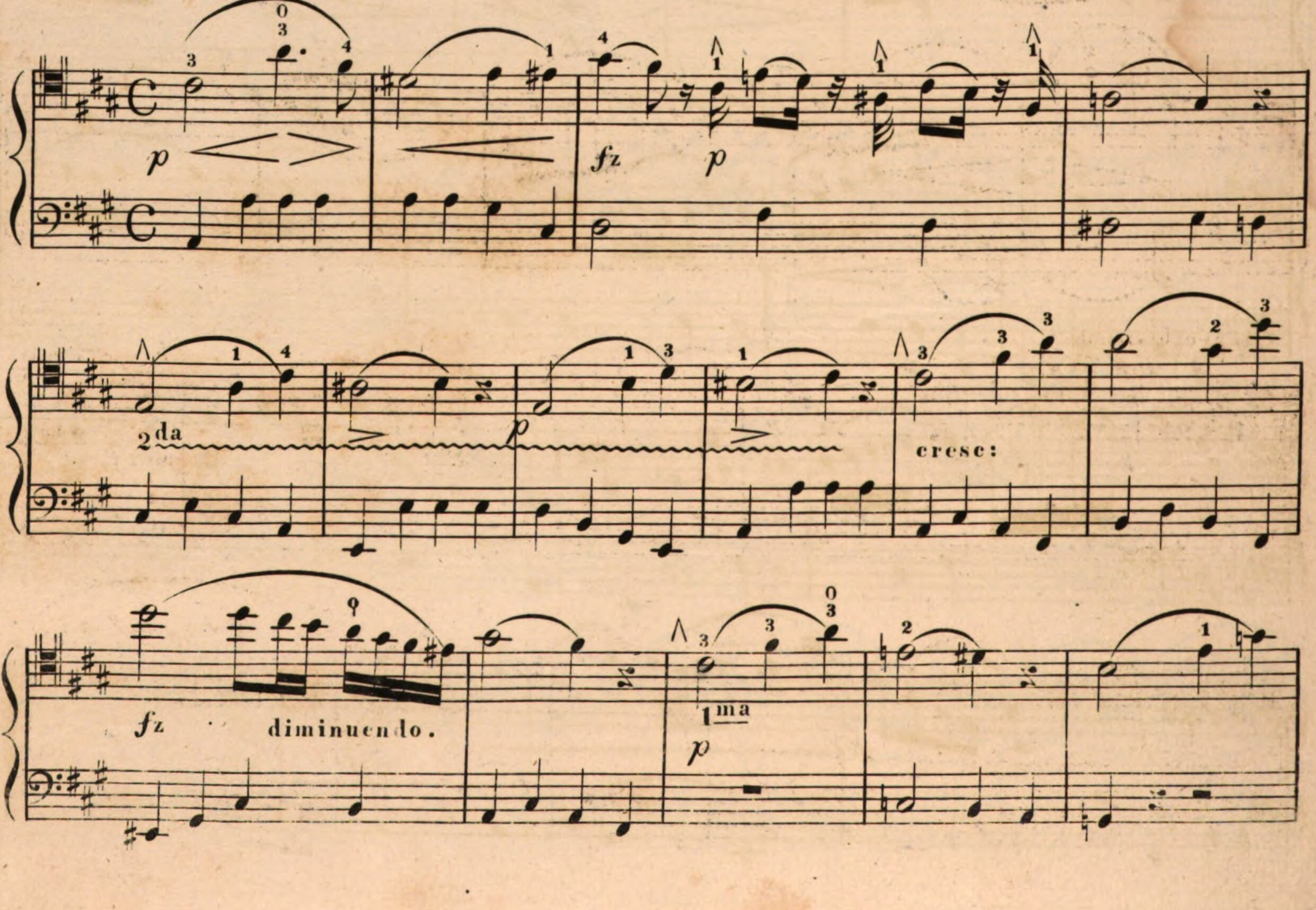
Das folgende Stück ist eine Art von Concertino, die Introduzione (Einleitung) ist weniger sanft, als das Adagio, mithin muss sie durch alle Nüancen hindurch etwas stärker vorgetragen werden, als das Adagio. Bei dem darauf folgenden Allegro brillante besagt die Benennung brillante schon den Styl, in dem es vorgetragen werden muss. Alle Nüancen hierin müssen gehörig hervor gehoben, und die kleinen singbaren Stellen nicht zu sanft genommen werden.

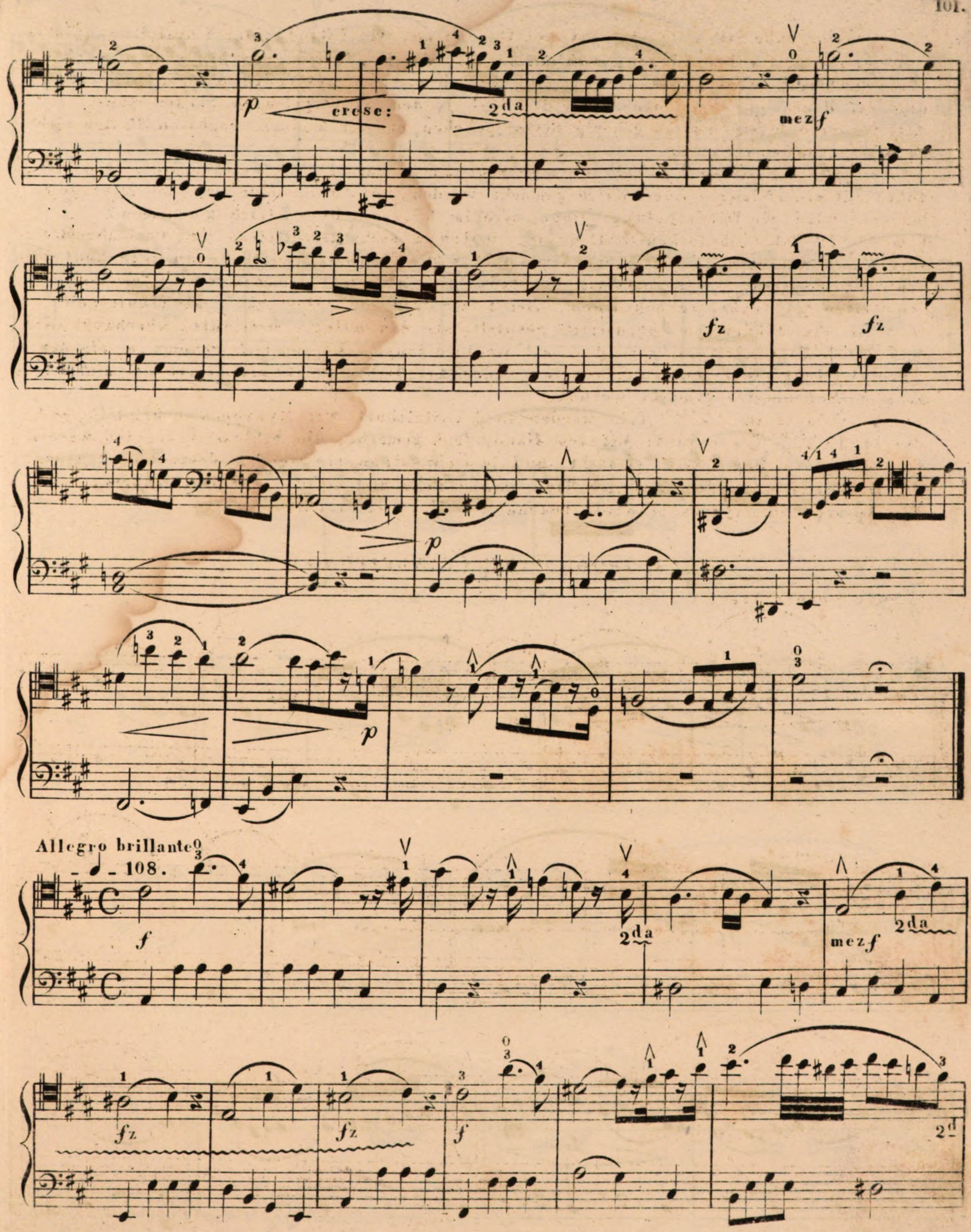
Vom 39sten bis 46sten Takt ist eine sogenannte Passage, in welcher die ersten vier Takte mit einem langen Bogenstrich gemacht werden. Um Abwechselung in eine Passage zu bringen, wird die Wiederholung piano, also im kürzeren Bogenstrich genommen. Vom 47sten Takte ab folgen Stellen in welchen sechs geschliffene und zwei abgestossene Noten vorkommen. Wir haben schon früher die Strichart, welche hierzu angewandt werden soll, besprochen. Sie muss mit der grössten Leichtigkeit gemacht werden, um nicht einen steifen Arm dabei zu bekommen. Der letzte Satz con Allegrezza (mit Munterkeit) wird mit einem kürzeren Bogenstrich gespielt, als das Allegro brillante, überhaupt wird der $\frac{6}{8}$tel Takt nicht so breit, d.h. mit weniger langem Bogenstrich genommen, als der $\frac{4}{4}$tel (C) Takt. Nur was an Arpeggio's oder Aehnlichem vorkommt, muss mit einem längeren Bogenstrich gemacht werden.

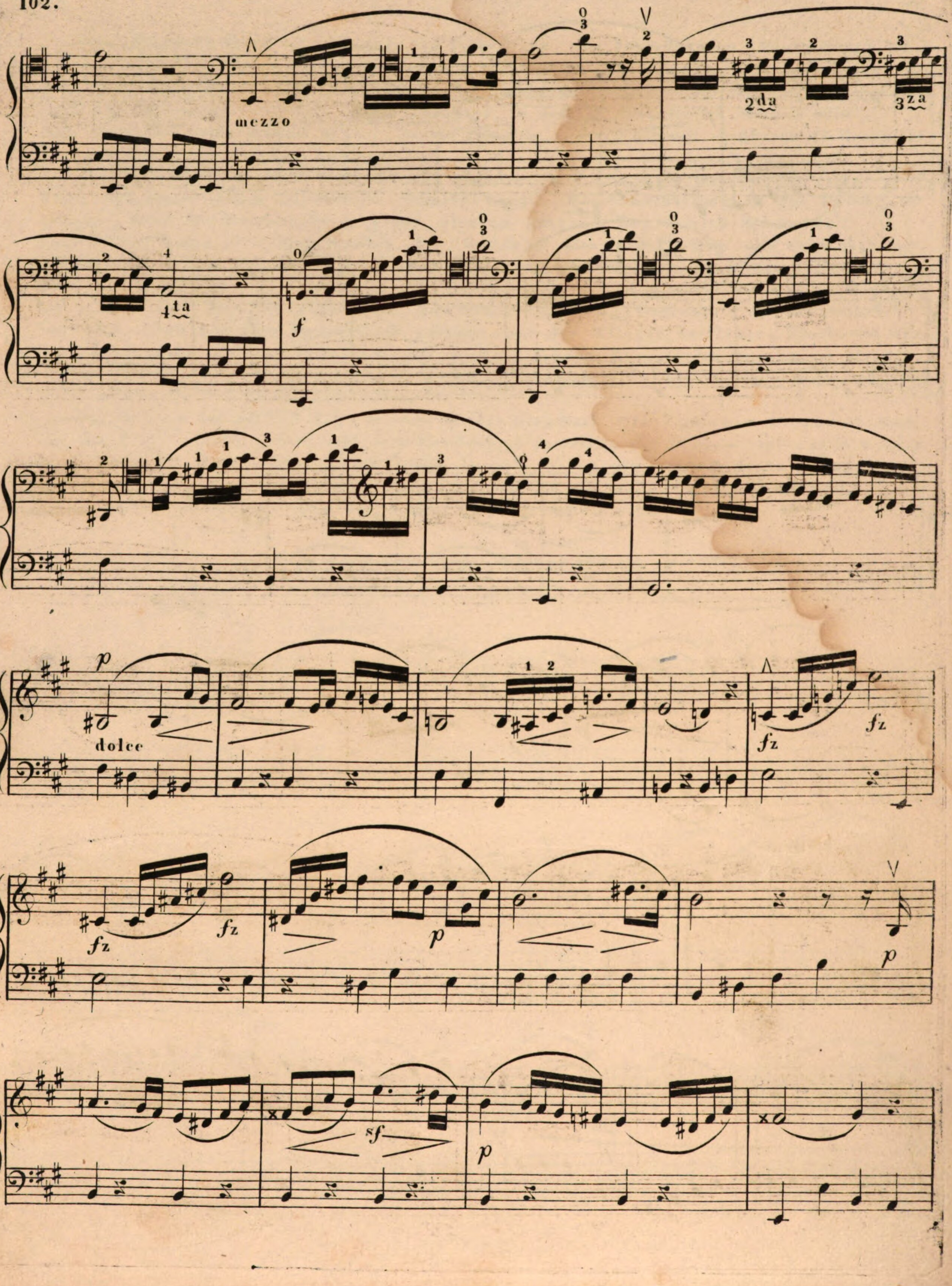
Die Octaven im 46sten Takt werden in der Strichart wie Syncopen behandelt, und die im 47sten Takte bloss mit dem Handgelenk gemacht; die Schluss Arpeggio's werden sehr leicht im Bogenstrich gemacht, und je mehr piano sie werden, desto kürzer muss der Bogenstrich werden, der sich dann immer mehr und mehr der Spitze nähert. Die Accorde am Schluss sind wie bekannt im Herunterstrich.

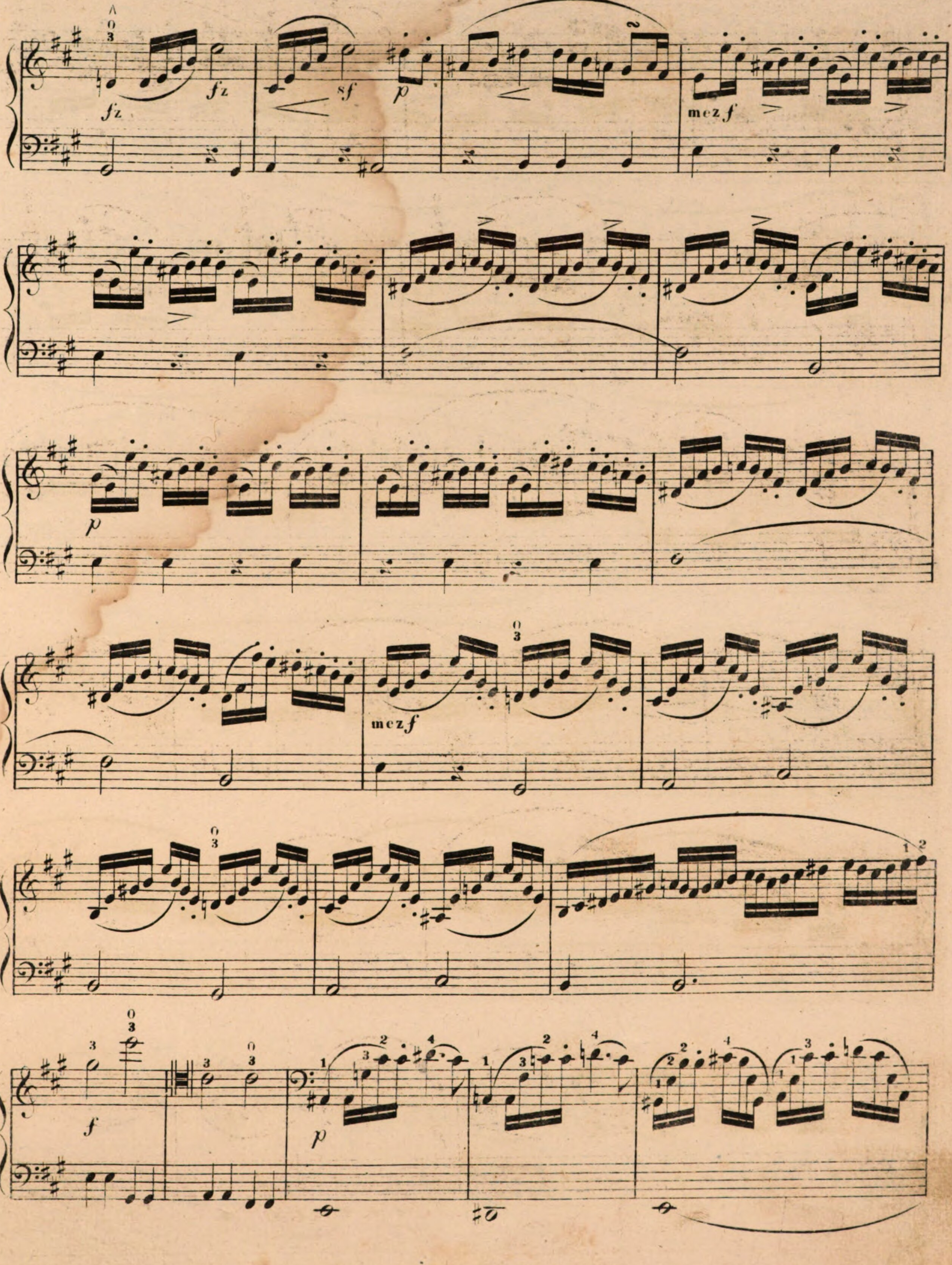
INTRODUZIONE (EINLEITUNG)

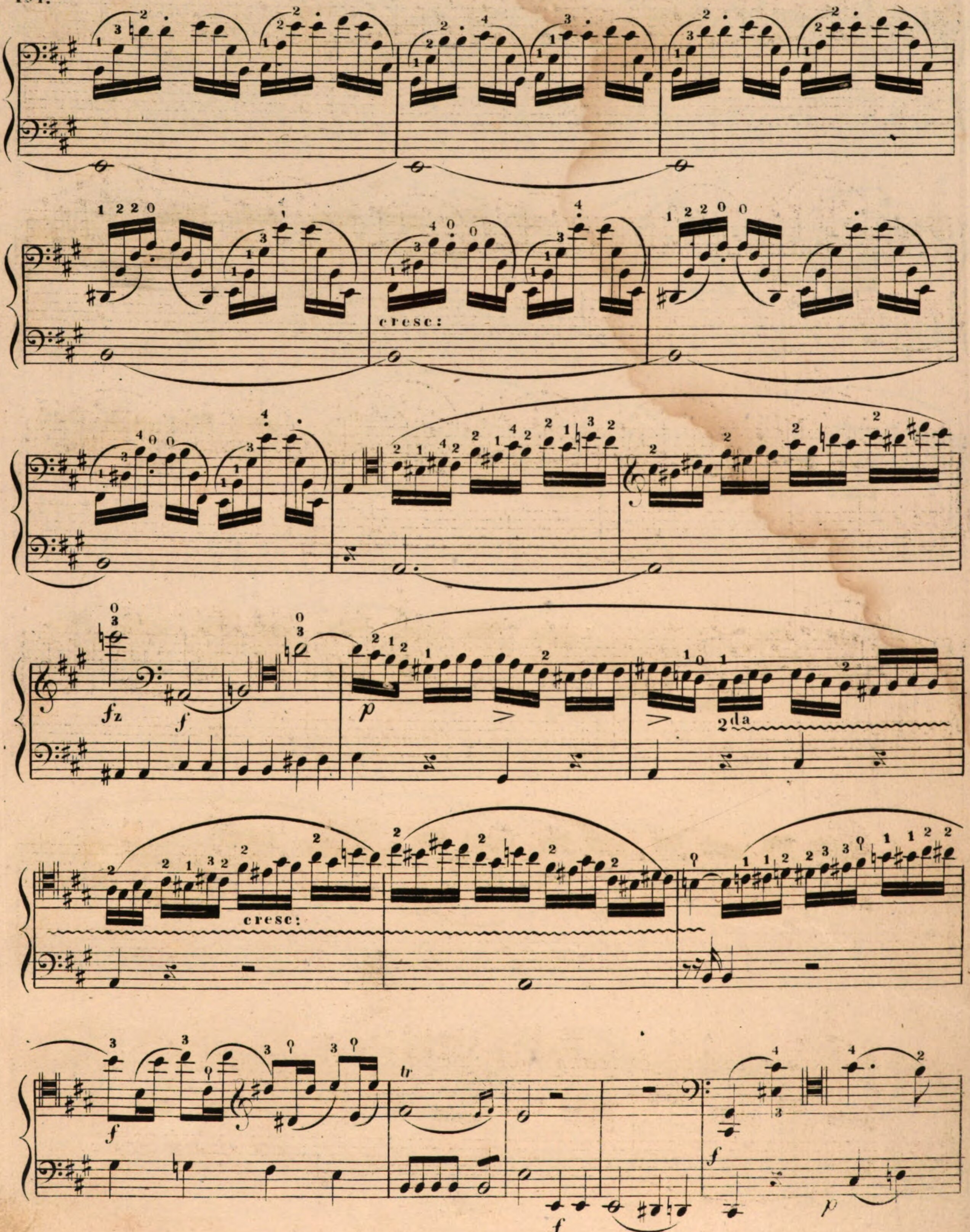
Lento cantabile ♩ = 69.

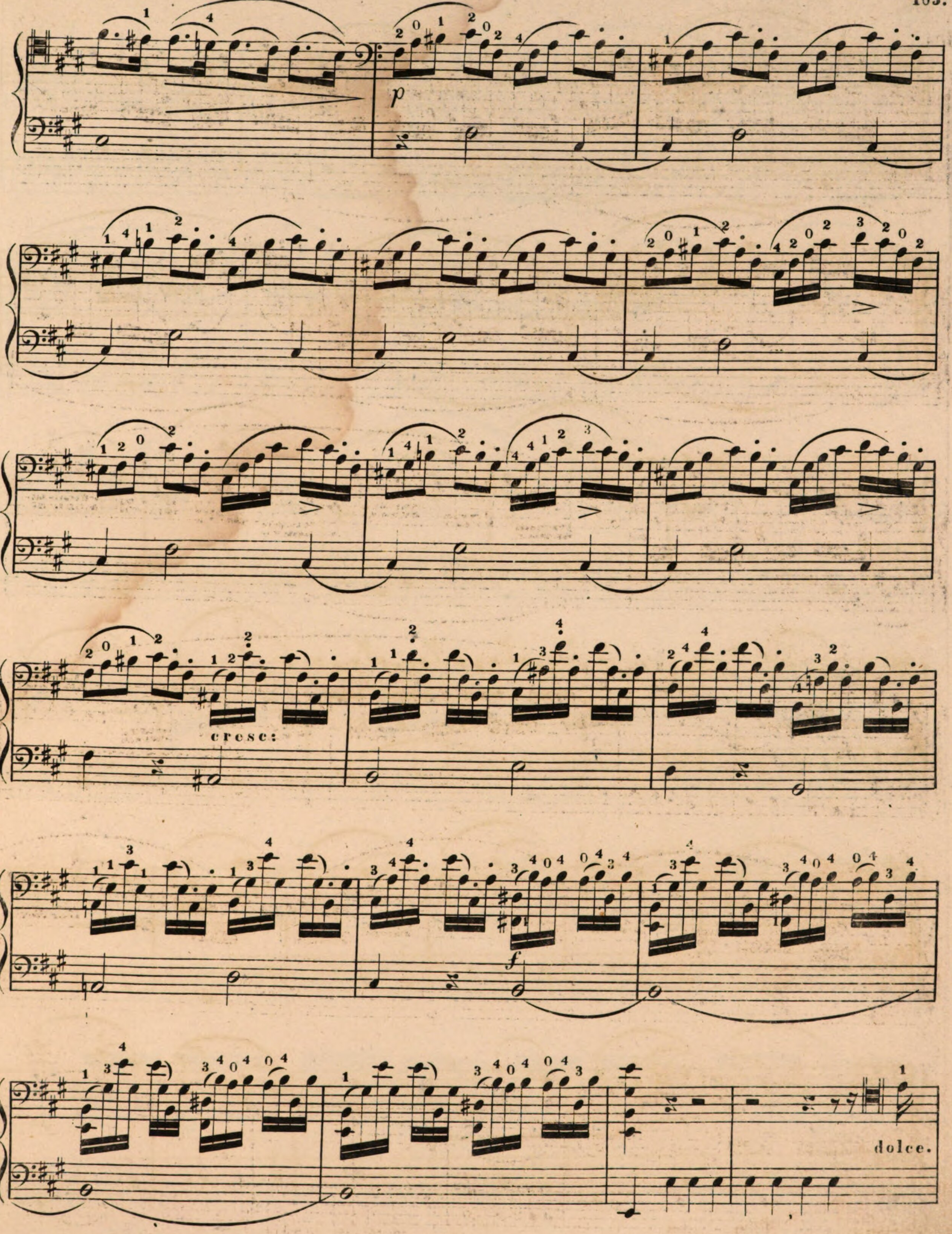


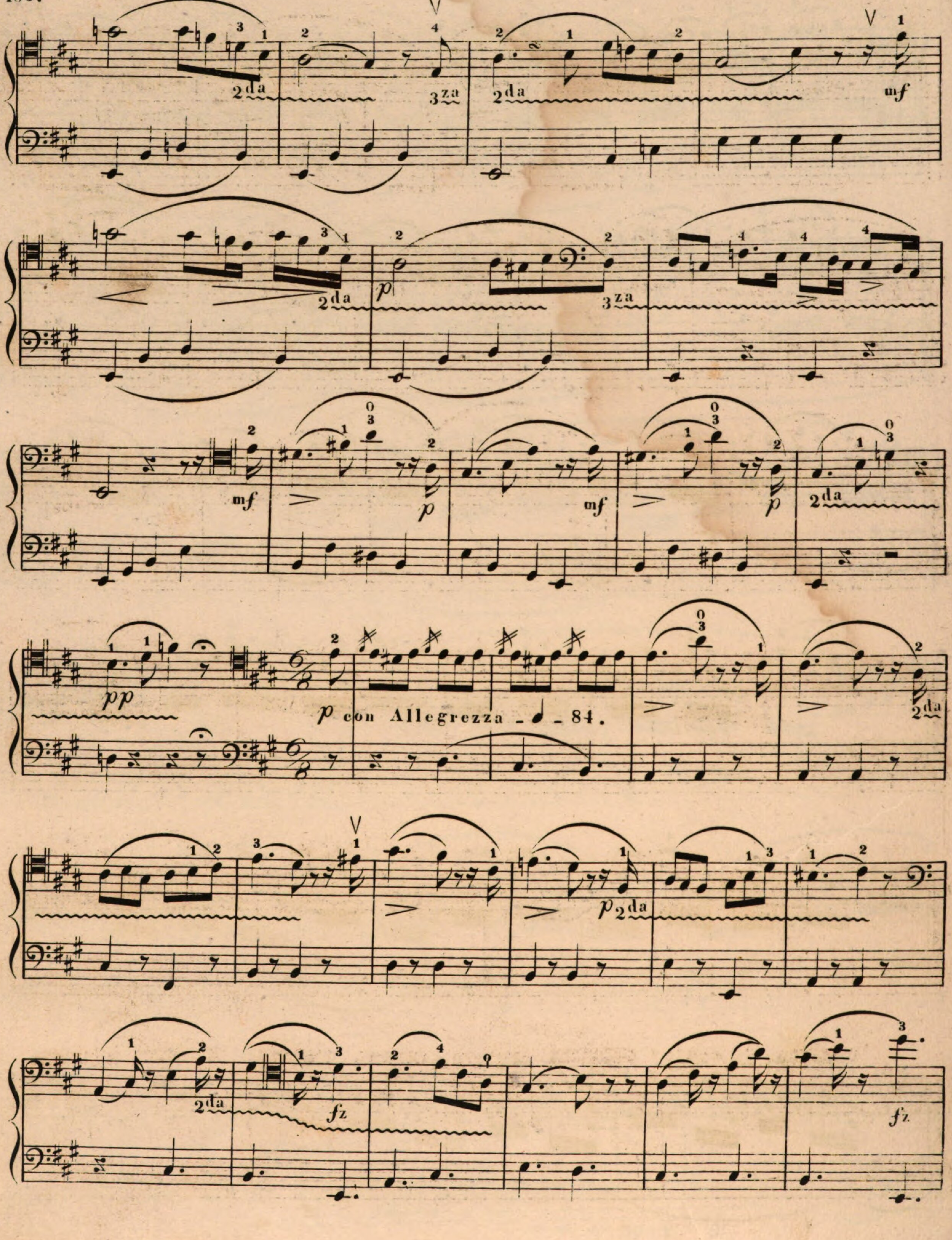

p
cresc:
2da
mez f
fz
fz
p
p
Allegro brillante
108.
f
2da
mez f
2da
fz
fz
f
2d

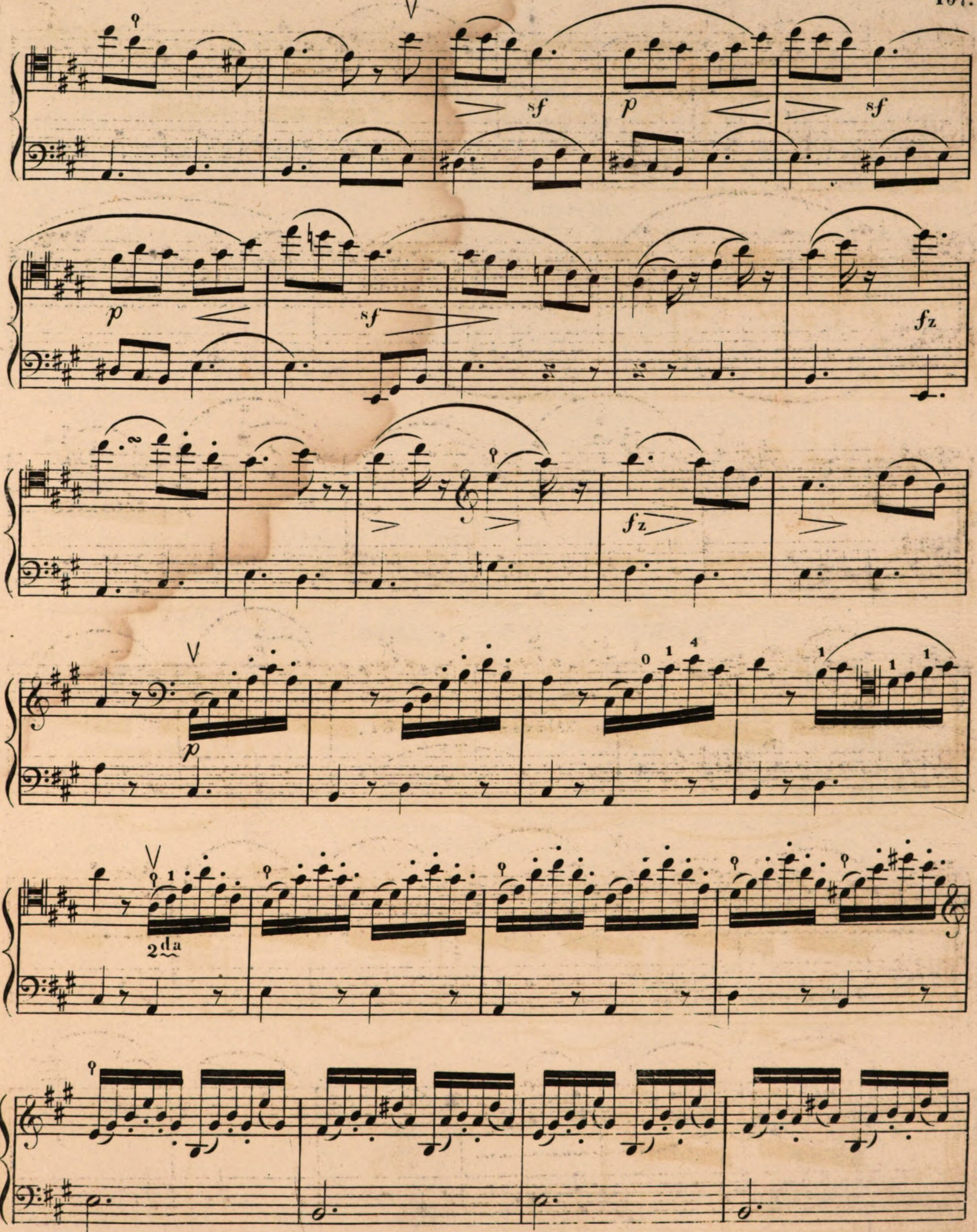

mezzo
2da
3za
4ta
f
p
dolce
fz
fz
fz
fz
p
p
sf
p

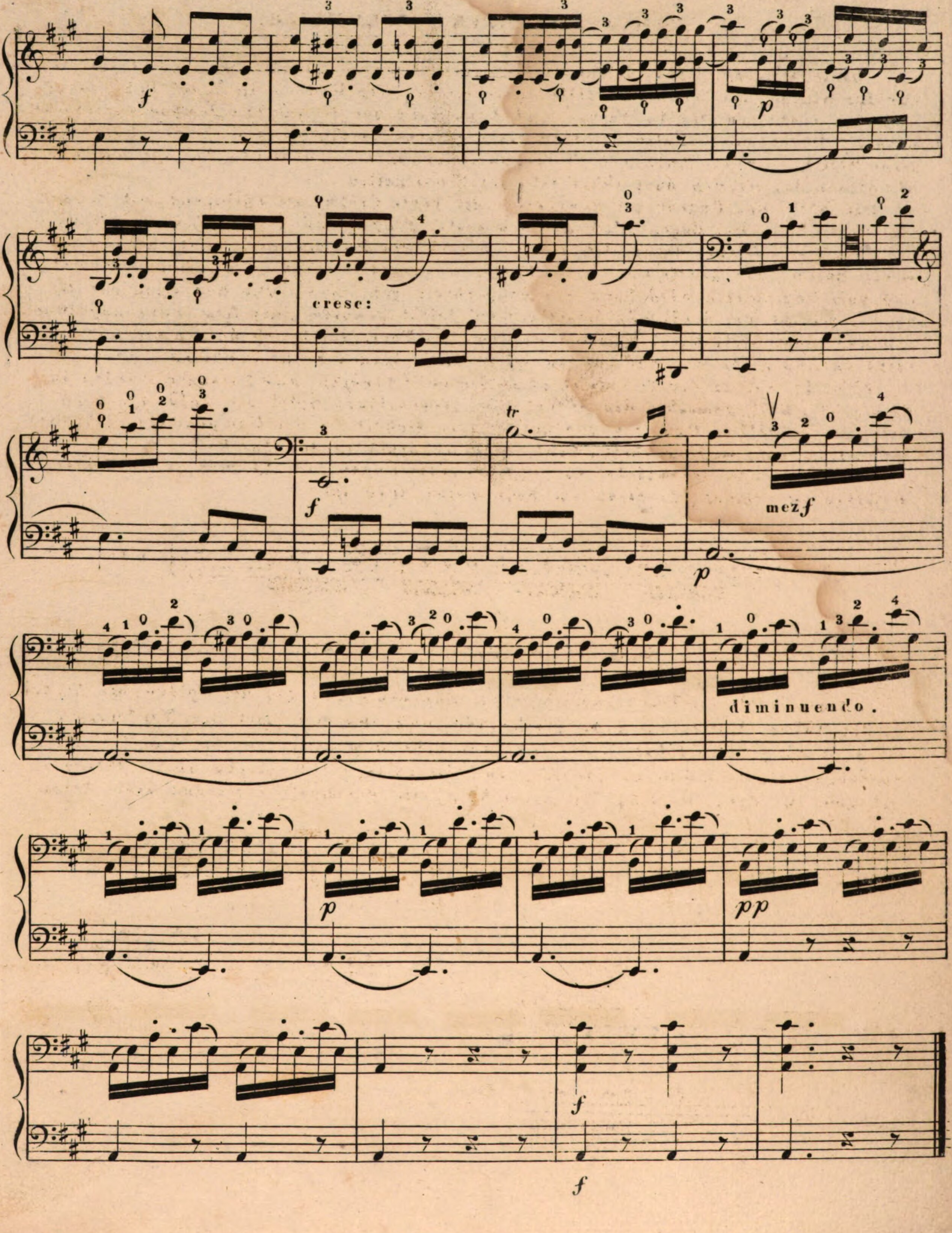

fz
fz
sf
p
mez f
p
mez f
f
p


cresc:
fz
f
p
2da
cresc:
f
tr
f
f
p


p
cresc:
f
dolce.


2da
3za
mf
p
pp
p con Allegrezza – ♩ – 84.
fz


sf
p
fz
2da


f
cresc:
tr
f
mez f
p
diminuendo.
p
pp
f
f

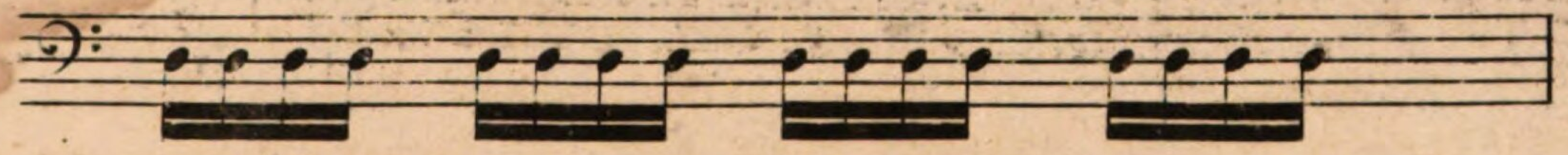
VOM SPRINGENDEN BOGENSTRICH.

Diese Strichart ist in leicht hinlaufenden Passagen anzubringen, und eignet sich nur für Stücke, im fröhlichen Stile geschrieben, wie Rondo's im $6/8$ tel Takt; aber nicht zu ernhaften Musik-Stücken, und kann auch nur in raschen Tempos angebracht werden. Bevor der Schüler nicht zu einer grossen Fertigkeit gelangt ist, kann ihm diese Strichart weder Nutzen noch Vergnügen gewähren. Ich werde die Art und Weise, wie dieser Bogenstrich ausgeführt ist, jetzt mittheilen.

Die Mitte des Bogens ist gewöhnlich die beste Stelle, um springend mit demselben zu spielen. Der Bogen wird mit dem ersten Finger und dem Daumen gehalten, und der dritte Finger lehnt sich an den Frosch des Bogens, und hilft ihn nur ein wenig halten; der zweite und vierte Finger werden nicht fest an den Bogen angelehnt, und vom Bogenstrich wird kaum ein Fingerbreit gebraucht. Die Bewegung des Bogens geschieht mit der Hand, derselbe wird leicht geworfen, der Arm muss ungezwungen und nicht steif dabei gehalten werden. Im Forte lässt sich der springende Bogen nicht anwenden, da man ihn nur in leicht hinlaufenden Sachen anbringen kann.

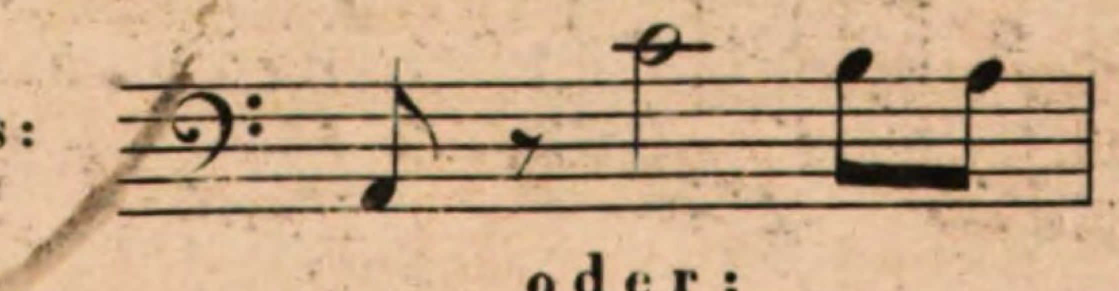
Ehemals war es der Solostrich sämmtlicher Virtuosen, alle Passagen wurden in dieser Strichart gemacht, die jedoch ein grossartiges Spiel nie zulässt. eben desshalb waren ihre Concerte von so geringem Gehalt in der Composition, jetzt verlangt man mehr Gediegenheit, Seele und Ausdruck in der Musik.

Zur Erlernung des Spiels mit springendem Bogen braucht man nur die leere D Saite zu nehmen, da diese am bequemsten dazu ist.

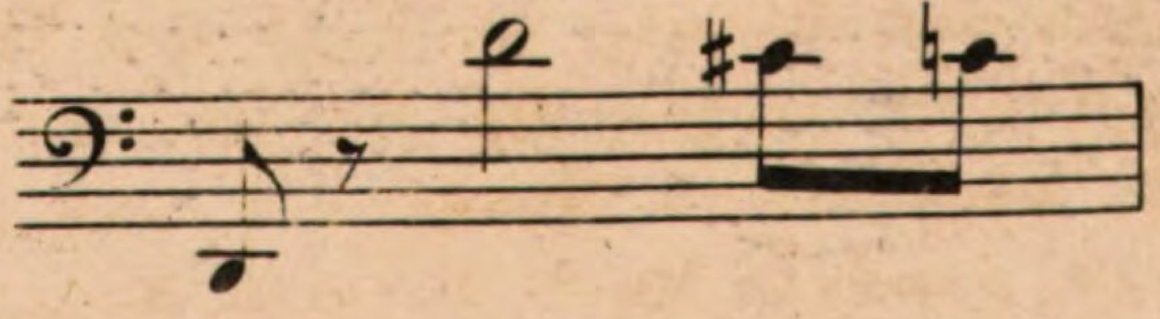
Allegro.  u.s.w.

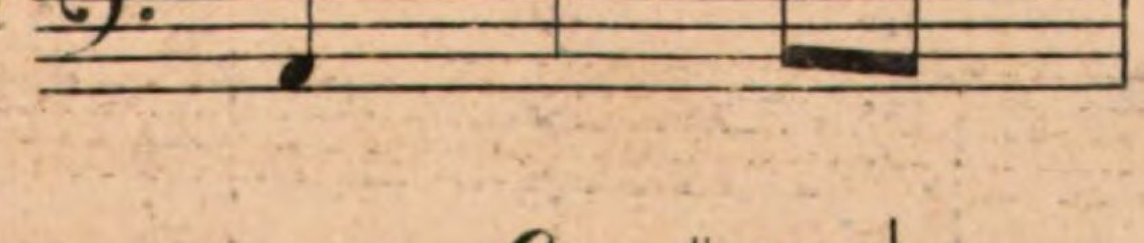
VOM SCHNEIDEN DER TÖNE.

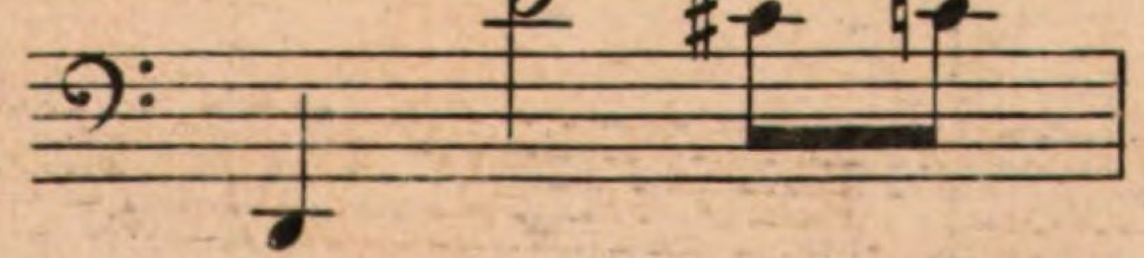
Man nennt den Ton schneiden, wenn man den Bogen von der Spitze bis beinah in der Hälfte desselben, ganz geschwinde, und zwar nur mit dem Vorderarm, stark abstösst. Man führt den Bogen ganz nahe dem Stege zu, um dem Ton die gehörige Schärfe geben zu können; soll dieses in nicht geschwinden Stellen angebracht werden, so wird die erste Note, die geschnitten werden soll, durch eine kleine Pause von der folgenden getrennt, als:



oder:



anstatt 

oder: 

VOM STACCATO.

Diese Strichart gehört, wenn von ganzen Läufen die Rede ist, vorzugsweise den Geigern an, und da der Bogen beim Violinspielen auf den Saiten ruht, bedarf es nur einer kleinen Bewegung der Hand, um das Staccato hervorzubringen. Man verlangt vom Violinspieler, dass er es machen könne. Anders ist es beim Violoncellspiel, wo der Bogen nicht von selbst auf den Saiten ruht; hier kann das Staccato nicht durch einen leisen Druck der Hand hervorgebracht werden, es muss also entweder mit einem steifen Arm gemacht, oder der Bogen so gespannt werden, dass er von selbst springt; doch ist man in letzterem Falle nicht immer sicher, dass es jedesmal geräth; und da der Violoncellist zu wenig Gelegenheit hat, das Staccato anzubringen, so wäre es Schade, wenn er seine gute Bogenführung durch Einüben des Staccato verderben wollte; ich widerrathe es ganz und gar. In Quartetten oder anderen Sachen (die nicht als Solo's zu betrachten sind) wird zuweilen Staccato vorgeschrieben, dies heisst dann, dass die Noten kurz abgestossen werden sollen.

VOM TEMPO. (ZEITMAASS.)

Zur Bezeichnung des Tempo's, in welchem ein Stück gehen soll, ist ebenfalls die italienische Sprache allgemein angenommen worden. Alle Bezeichnungen des Zeitmaasses aber, wenn sie auch mit Nebenwörtern zur Verdeutlichung versehen sind, bleiben dennoch unbestimmt, denn ein Allegro wird in Paris schneller gespielt, als in Wien; und in Wien nimmt man es wieder schneller, als im nördlichen Deutschland. Es war daher für die Componisten ein grosser Vortheil, als man Zeitmesser erfand, mittelst welcher man neben der üblichen italienischen Tempo Bestimmung die Zeit genau angeben kann, innerhalb welcher eine gewisse Anzahl Noten gespielt werden muss, mithin wie geschwind oder wie langsam eine Composition vorgetragen werden soll. Die eine dieser beiden Zeitmesser bestimmt das Zeitmaass durch einen Pendel, vermöge dessen Länge oder Kürze die Zeit durch Zolle bestimmt wird; der andere giebt das Zeitmaass durch bestimmte Schläge in einer Minute an. Der Letztere ist der beste und sicherste, weil die Minutenzahl einer Stunde überall dieselbe ist, nicht aber die Breite eines Zolles. Wie aber diese Minutenzeit sich zu der gebräuchlichen italienischen Zeitmaass-Benennung verhält, geht aus der folgenden Nachweisung hervor. Ich bevorworte jedoch, dass ich dadurch keineswegs vorschreiben will, in welchem Zeitmaass dieses oder jenes Tempo unabänderlich genommen werden soll; weil es keinen Componisten giebt, der mehrere gleichnamige Stücke, die er geschrieben, und mit irgend einer der gebräuchlichen Zeitmaass-bestimmungen bezeichnet hat, sich auch in einem und eben demselben Zeitmaass gedacht haben wird.

Die Benennung dieses letzteren Instruments ist Metronom, d.h. ein Zeitmesser, der mittelst der Minute die Zahl der Viertel, Achtel, etc. bestimmt, die in derselben gespielt werden sollen. Hr. Maelzel ist der Erfinder desselben. Es hat für uns grossen Werth, nich allein wegen der nun möglich gewordenen genauen Bestimmung des Zeitmaasses, sondern auch dadurch, dass der Schüler mittelst Anwendung desselben richtig im Takte spielen lernen kann; ich kann daher jedem, der nur irgend die Mittel dazu hat, anrathen, sich einen solchen anzuschaffen; wer indessen dieses nicht vermag, kann, wenn er sich die Zeit dazu nehmen will, das Tempo auf seiner eigenen Uhr abmessen; denn wenn neben einer Viertelnote z. B. Largo und die Zahl 50 steht, so heisst dies: 50 Schläge oder Viertelnoten sollen in einer Minute gespielt werden. Die Sache ist sehr einfach und deutlich.

Ich werde von den langsamen zu den geschwinden Tempos übergehen, und Alles im $\frac{4}{4}$ tel Takt bezeichnen.

Largo — gedehnt, sehr langsam ♩ – 50.
Grave — ist nicht viel schneller, doch im Vortrage sehr ernsthaft ♩ – 54.
Larghetto — weniger langsam als Largo und Grave ♩ – 56.
Adagio — weniger langsam als Larghetto ♩ – 60.
Lento — weniger langsam als Adagio ♩ – 69.
Andantino, mit kleinen Schritten gehend, langsamer als Andante ♩ – 76.
doch ist man hierüber nicht einverstanden, indem Einige es geschwinder als Andante nehmen.
Andante, gehend ♩ – 80.
Allegretto, ziemlich munter ♩ – 100.
Allegro, munter, lustig ♩ – 116.
Presto, geschwind ♩ – 138.
Prestissimo, am geschwindesten, ♩ – 160.

Wenn alle hier eben angegebenen Tempos ohne Anwendung eines Metronom's für Stücke im $\frac{2}{4}$ tel Takt geschrieben vorkommen, so werden die Schläge langsamer genommen, als sie hier im $\frac{4}{4}$ tel Takt vorgeschrieben sind. Eben so verhält es sich mit dem $\frac{3}{8}$ tel Takt zu dem $\frac{3}{4}$ tel Takte. Im Allgemeinen lässt sich das wahre Tempo eines Stückes nur nach dem Character desselben bestimmen, wie gesagt, wenn kein Metronom angemerkt ist.

Tempo giusto, das rechte Tempo, wird auch öfter gesetzt; da es aber dem Spielenden überlassen bleibt, das rechte Tempo zuerrathen, so könnte es füglich ganz weggelassen werden.

Einige, von Tänzen genommene Benennungen, als: alla Polacca, Tempo di Minuetto, alla Siciliana, bezeichnen sich selbst im Tempo.

Ausser diesen giebt es viele angenommene Wörter, die das vorgeschriebene Tempo noch näher bestimmen sollen, als: Moderato, mässig – Allegro moderato, ist nicht so geschwind als Allegro ohne das Beiwort moderato. Wenn das Stück aber mit Moderato allein bezeichnet ist, so soll es in einem schwerfälligen Styl vorgetragen werden, weder zu langsam, noch zu rasch.

Poco, oder un poco, ein wenig; non tanto, nicht zu sehr; non troppo, nicht zu viel, werden meist als Mässigungswörter gebraucht; so auch: non molto, nicht viel; non presto, nicht geschwind; molto, viel; Adagio molto, sehr langsam, (wird nur selten gebraucht) – Wohl aber sagt man: molto Allegro, sehr geschwind. Vivo, lebhaft, oder vivace; Allegro vivace, lebhaft, lustig, im feurigen Styl vorgetragen; assai, sehr; Allegro assai, sehr geschwind, doch nicht so geschwind als Presto; con moto, mit Bewegung; Andante con moto, gehend mit Bewegung; con più moto, mit mehr Bewegung, (wird oft gebraucht); wenn es aber nach und nach geschehen soll, setzt man poco a poco crescendo; auch poco a poco più presto, u.s.w. quasi, beinahe: als Andante, quasi Allegretto. Più tosto, viel mehr: als Andante più tosto Allegretto.

Noch giebt es viele Wörter, die auch als Vorzeichnung gesetzt werden, oder den Character des Stückes anzeigen sollen, oder nur einige Stellen bezeichnen, je nachdem sie gesetzt werden: affettuoso, oder: con affetto – affektvoll, viel Empfindung. agitato, bewegt, unruhig; con agitazione, mit Unruhe. con Allegrezza, mit Munterkeit. Amabile, angenehm; Amoroso, zärtlich: Animoso, muthig. appogiato, getragen. arioso, singbar. Brillante, glänzend. con brio, mit Feuer. cantabile, singend. dolce, süss, sanft. Espressivo, ausdrucksvoll. con espressione, mit Ausdruck. Furioso, wüthend; con fuoco, mit Feuer.

Grazioso, lieblich, anmuthig; gustoso, geschmackvoll. con gusto, mit Geschmack. Lamentoso, lamentabile, klagend; legato, gebunden. Mesto, traurig; Pastorale, hirtenmässig. Patetico, pathetisch, mit einer gewissen Grösse. Pomposo, prächtig; Risoluto, entschlossen. Scherzando, Scherzo, Scherzoso, scherzhaft, tändelnd. Sciolto, frei, ungebunden. Sostenuto, getragen, mit ausgehaltenen Tönen. Spiritoso, geistreich; con spirito, mit Geist. Tenuto, ausgehalten.

NACHTRAG.

Ich gebe nachfolgend noch ein Thema mit Variationen, um einige Stricharten nachzuholen, die in den gegebenen Stücken nicht enthalten waren. Ich muss jedoch dabei bemerken, dass nicht alle Variationen in demselben Tempo, wie das Thema gehen, sondern je nachdem es die verschiedenen Figuren und Stricharten verlangen. Die hinter jeder Variation befindlichen Takte, sind nur für den begleitenden Bass geschrieben, sie sollen ungefähr die Zeit bestimmen, wie lange zwischen einer zur andern geruhet werden soll, da ein zu schnelles Aufeinanderfolgen derselben den Spieler ohne Nutzen ermüden würde.

Variation 1 wird mit einem langen, fliessenden Bogenstrich gespielt.

——— 2 kommen nur einige Flageolet-Töne, mit festliegender Unterlage vor.

——— 3 hat eine ganz eigene Strichart. Sie fängt im Aufstrich an, ganz von der Spitze des Bogens, es muss so wenig Bogen, wie nur immer möglich dazu genommen, und die kürzeren Noten nur eben mit dem Gelenk der Hand gemacht werden. Die nicht punktirten Noten werden mit einem mittelmässig langen Bogenstrich gemacht.

——— 4 fängt ebenfalls im Aufstrich an.

——— 5 ist in Sechstolen und nur auf Fingerfertigkeit berechnet.

——— 6 hat die schwierigste von allen Stricharten, weil man oft gar nicht mehr Herr des Bogens ist. Dieses zu vermeiden muss man nach der ersten Note den Bogen ganz still halten. Zu mehrerer Deutlichkeit habe ich in den ersten 4 Takten dieser Variation die Stellen der Punkte durch zwei und dreissigstel Pausen angedeutet.

——— 7 macht sich im Aufstrich am schönsten, wenn sie sehr leicht in der Hand ausgeführt wird.

——— 8 ist eine Variation mit dem springenden Bogen, über dessen Behandlung ich mich früherhin ausgesprochen habe. Beim achten Takt bleibt der Daumen auf seiner Stelle liegen.

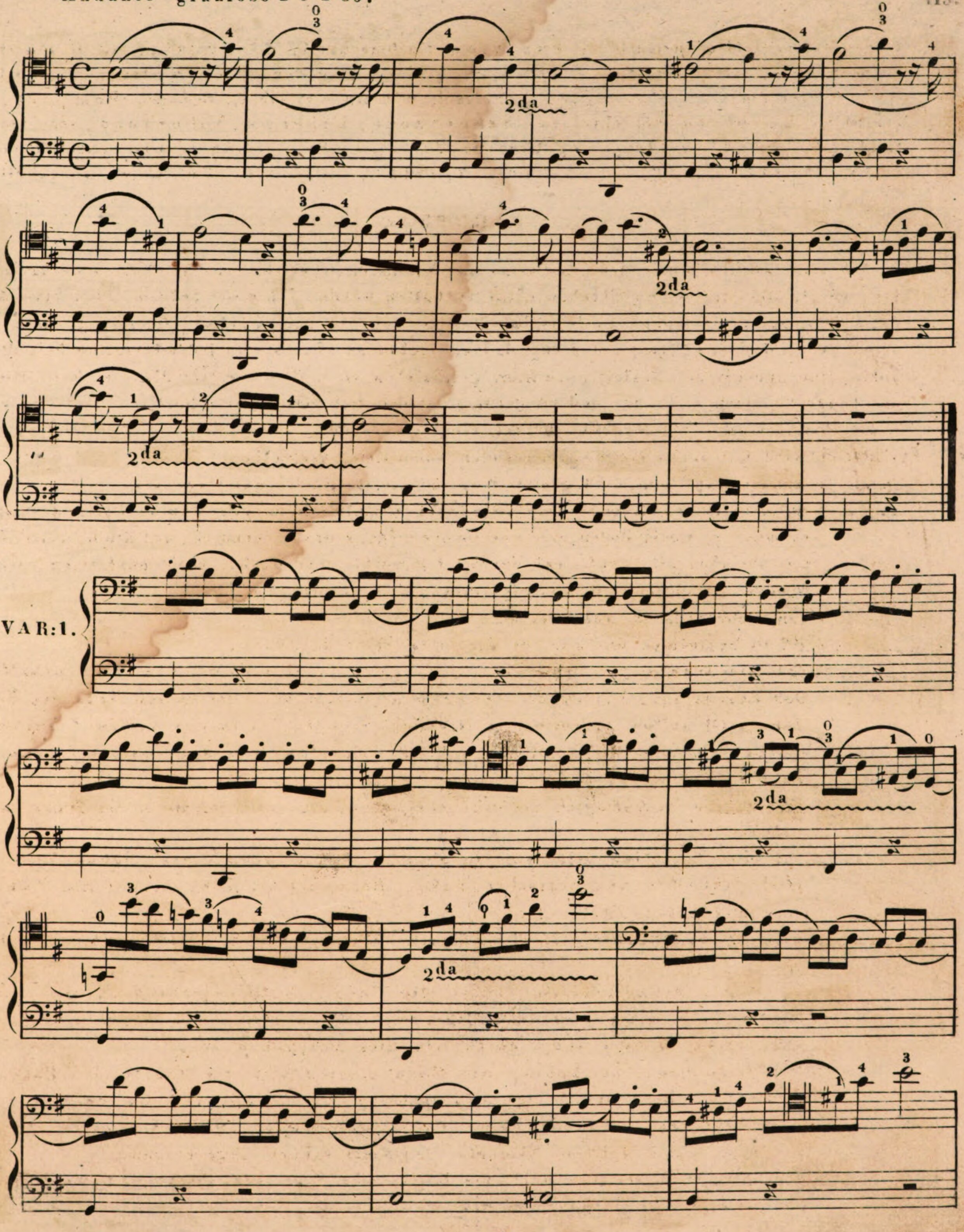
——— 9 besteht aus Doppelgriffen, die nicht ohne einige Schwierigkeit zu machen sind.

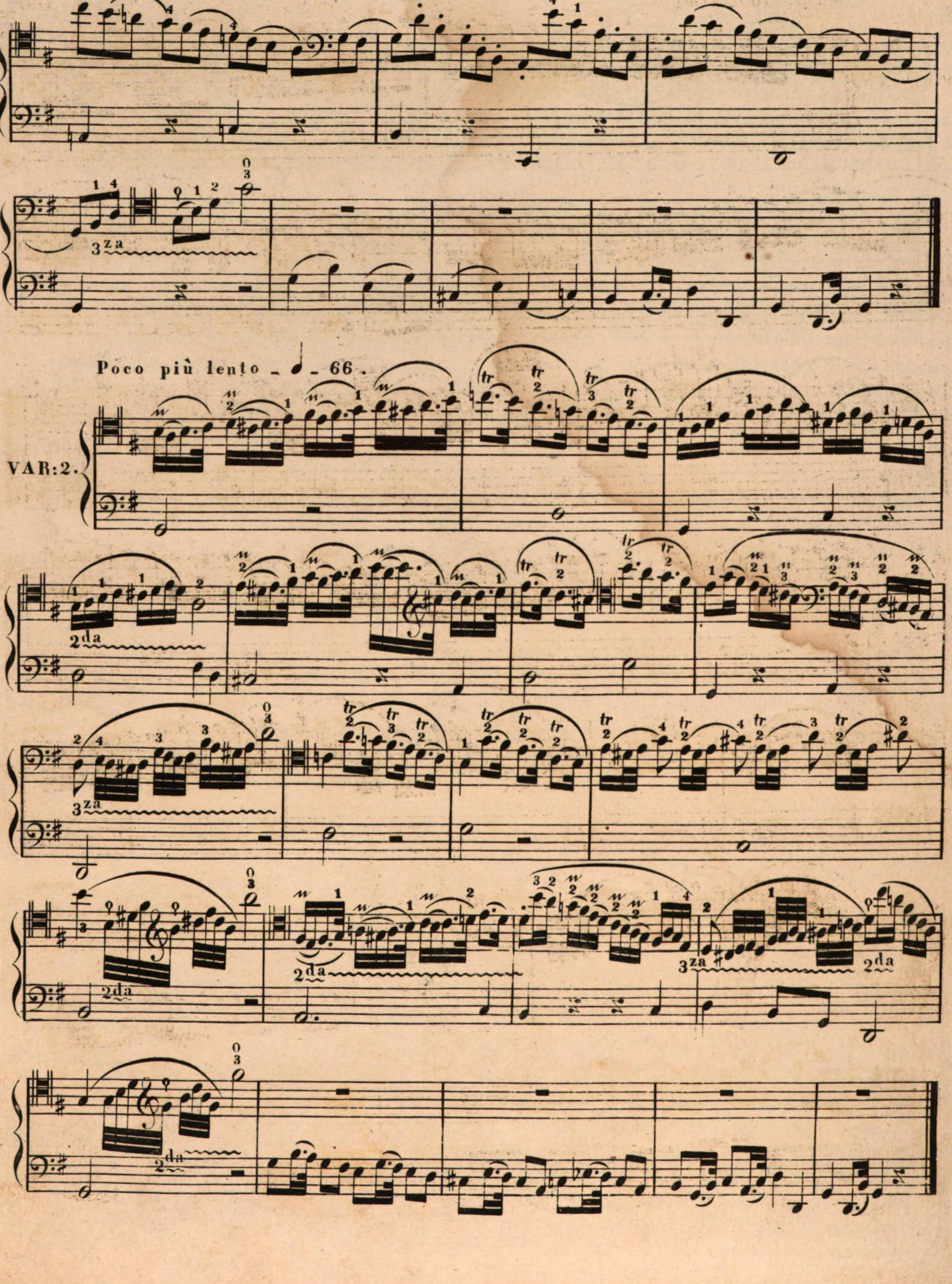
Auf diese Variation folgt die Coda (Anhang) als Nachsatz und Schluss. In Menuetten oder Scherzo's werden solche oft angebracht, aber dann nicht so weit ausgeführt, wie hier geschehen ist.

Die Arpeggio's zu Anfang des Coda müssen mit der Spitze des Bogens gemacht werden, und in den Arpeggio's gegen den Schluss des Stücks, wo das Schneiden des Tones seine Anwendung findet, wird der erste Ton des ersten und dritten Viertels jedesmal scharf abgestossen.

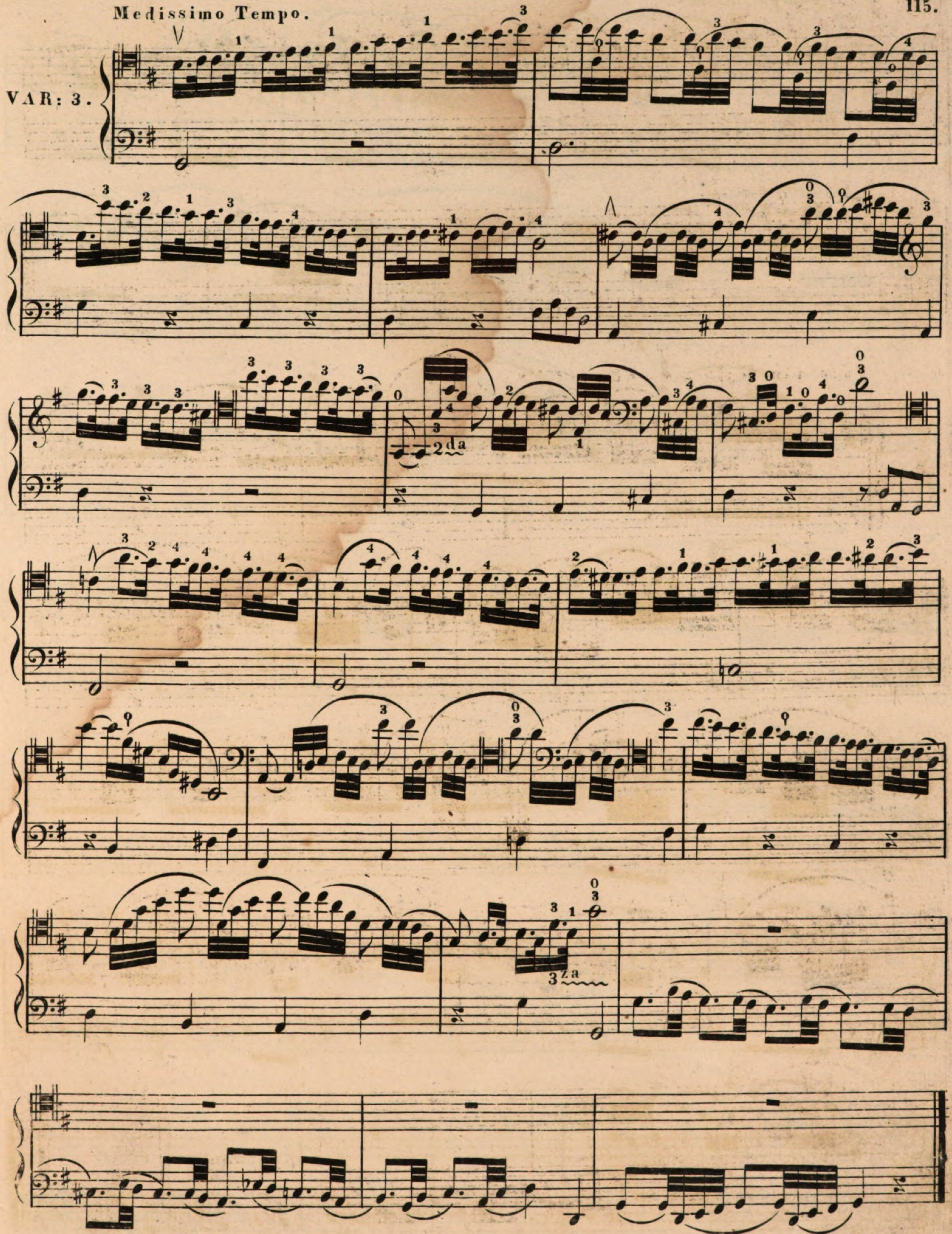
Bei den Schlusstakten soll der Bogen nur mittelst leichter Bewegung des Armgelenks geführt werden.

Andante grazioso - ♩ - 80.

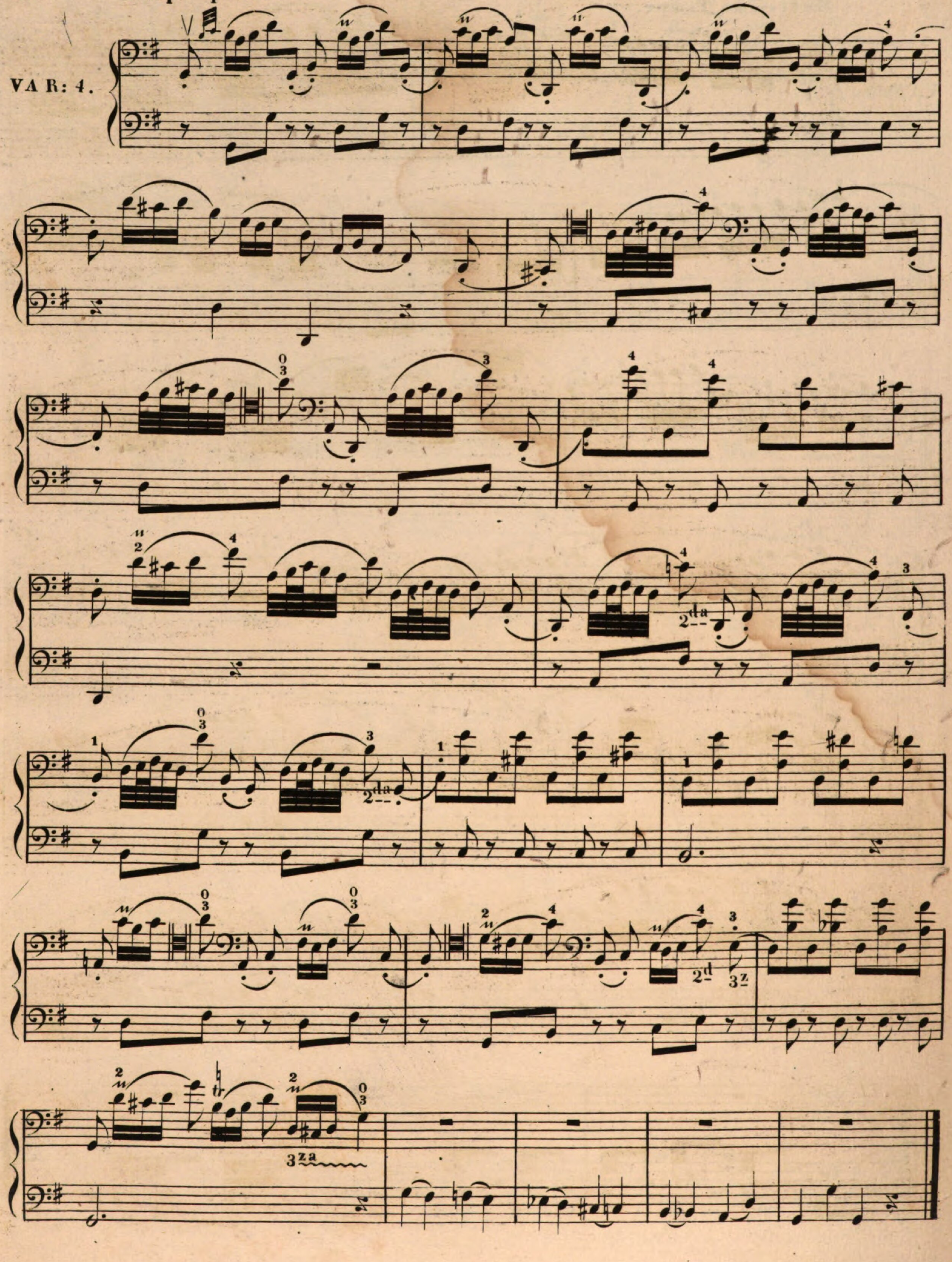


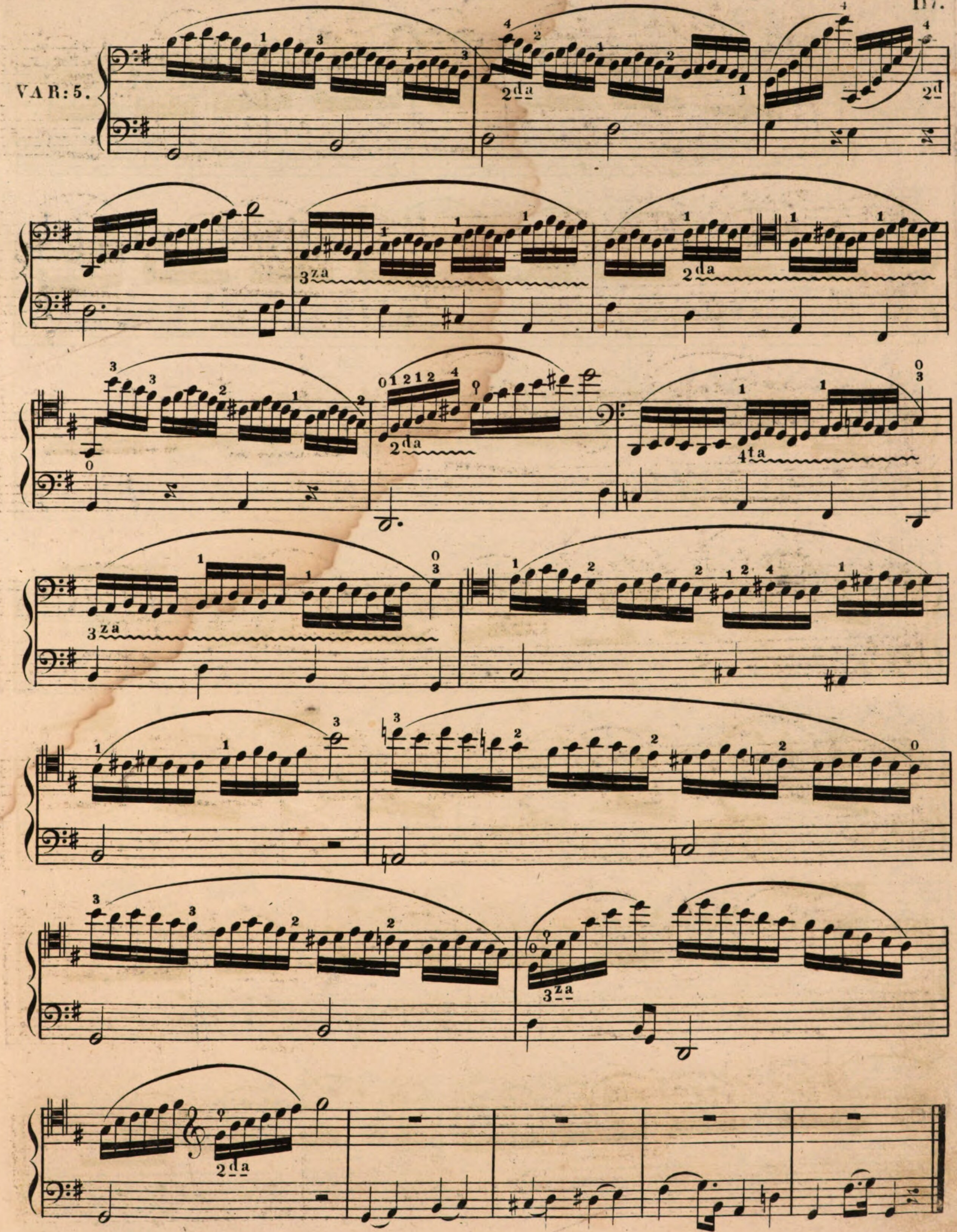


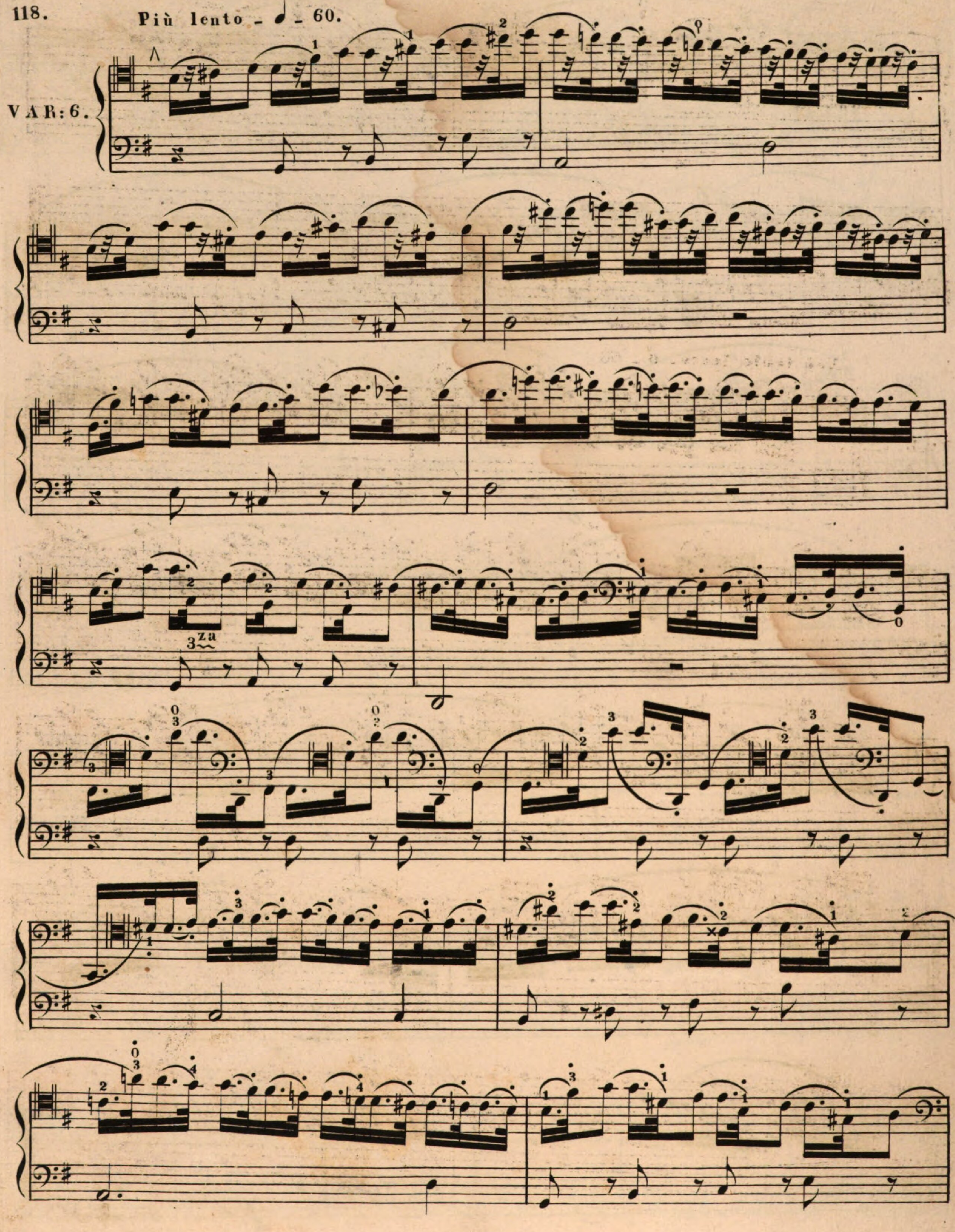
Poco più lento ♩= 66.
VAR: 2.
2da
3za

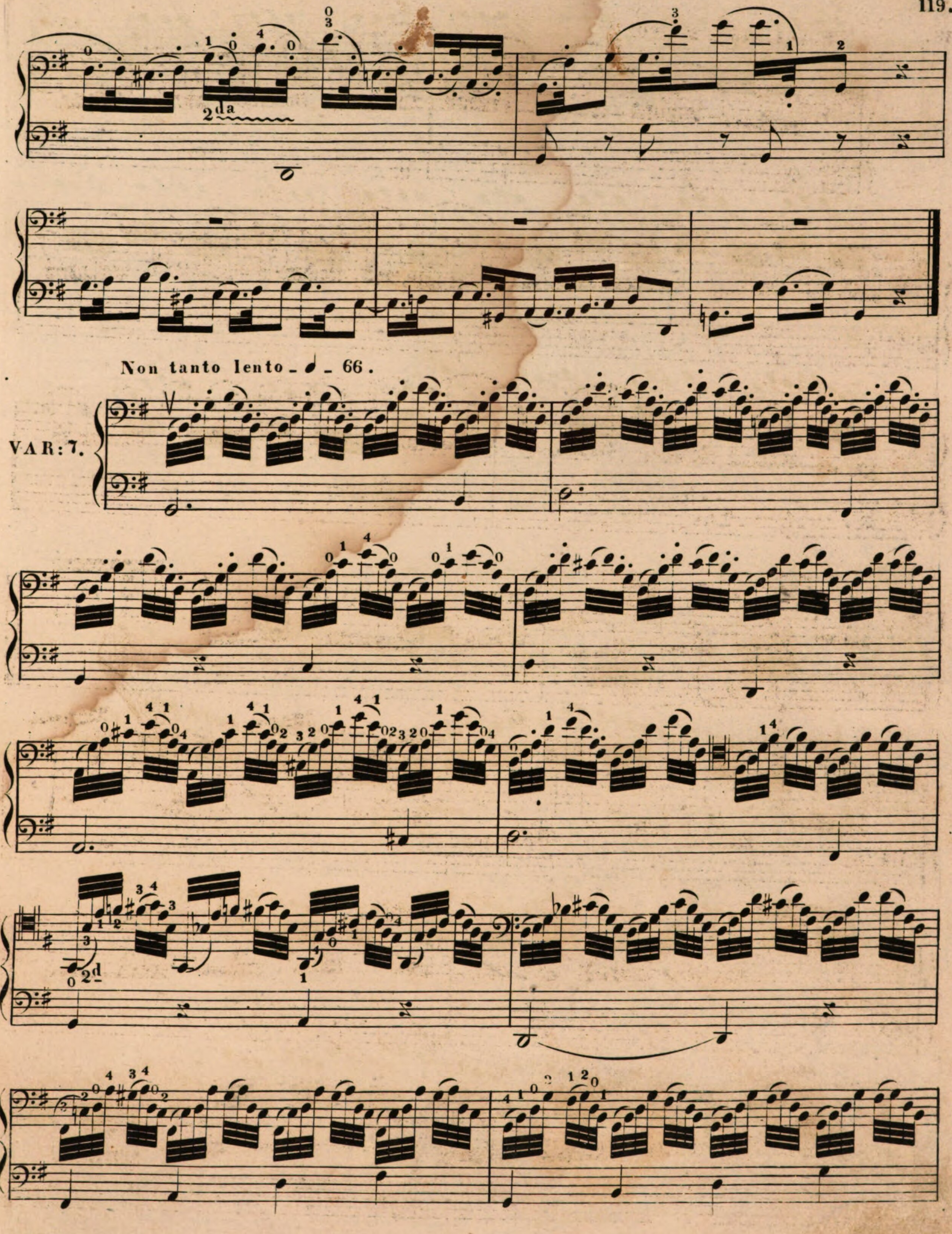

Medissimo Tempo.
VAR: 3.
2da
3za

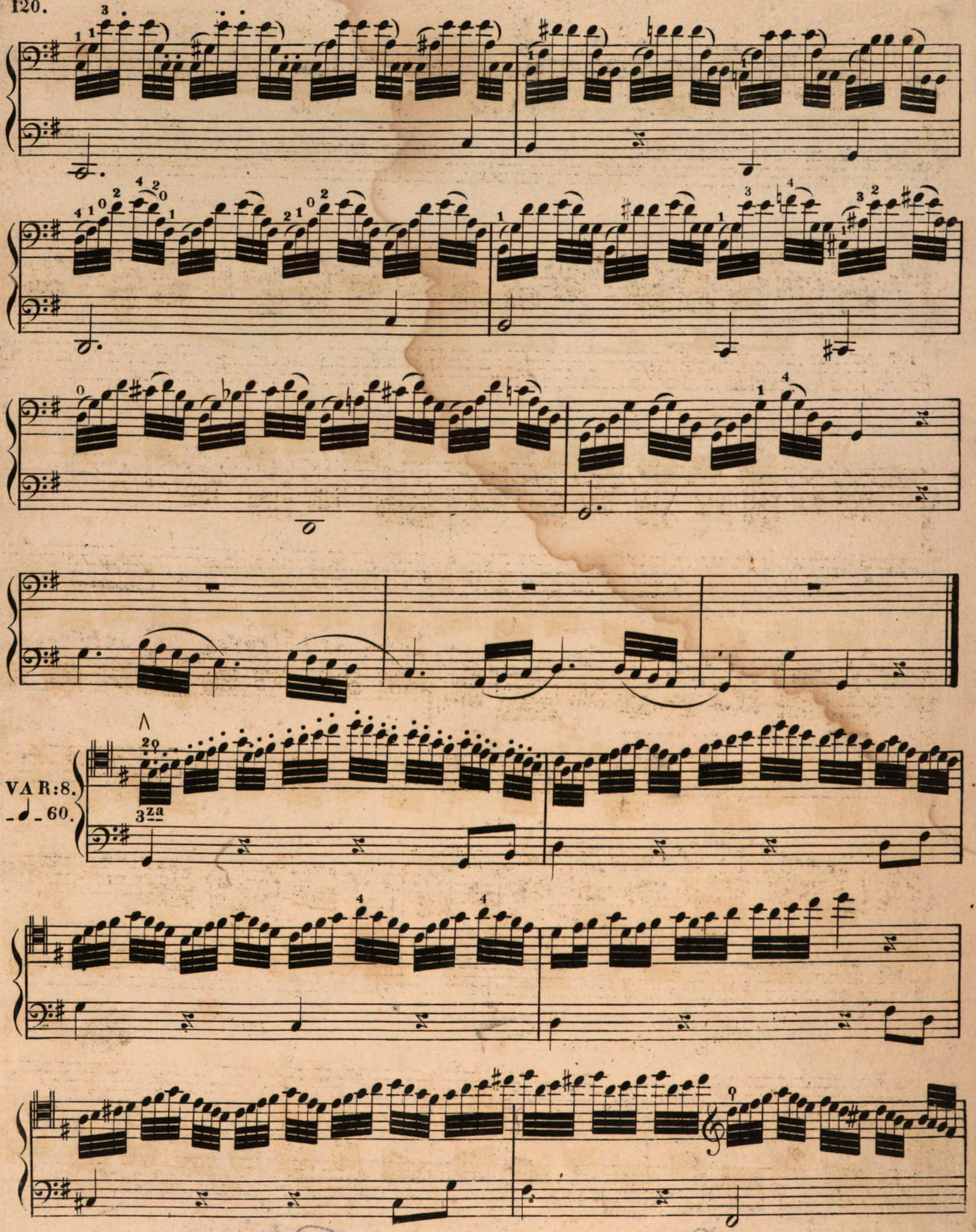
Tempo primo.

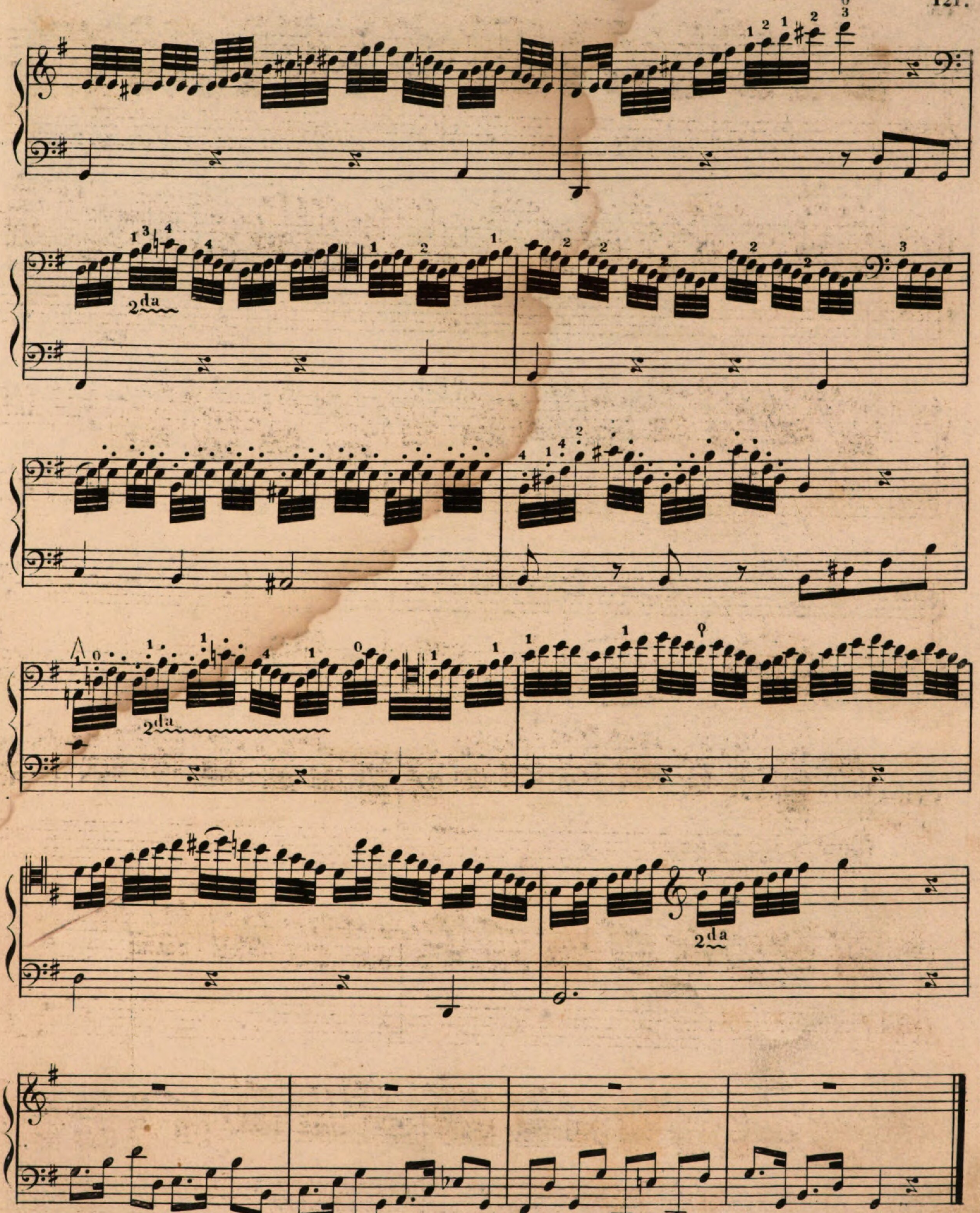


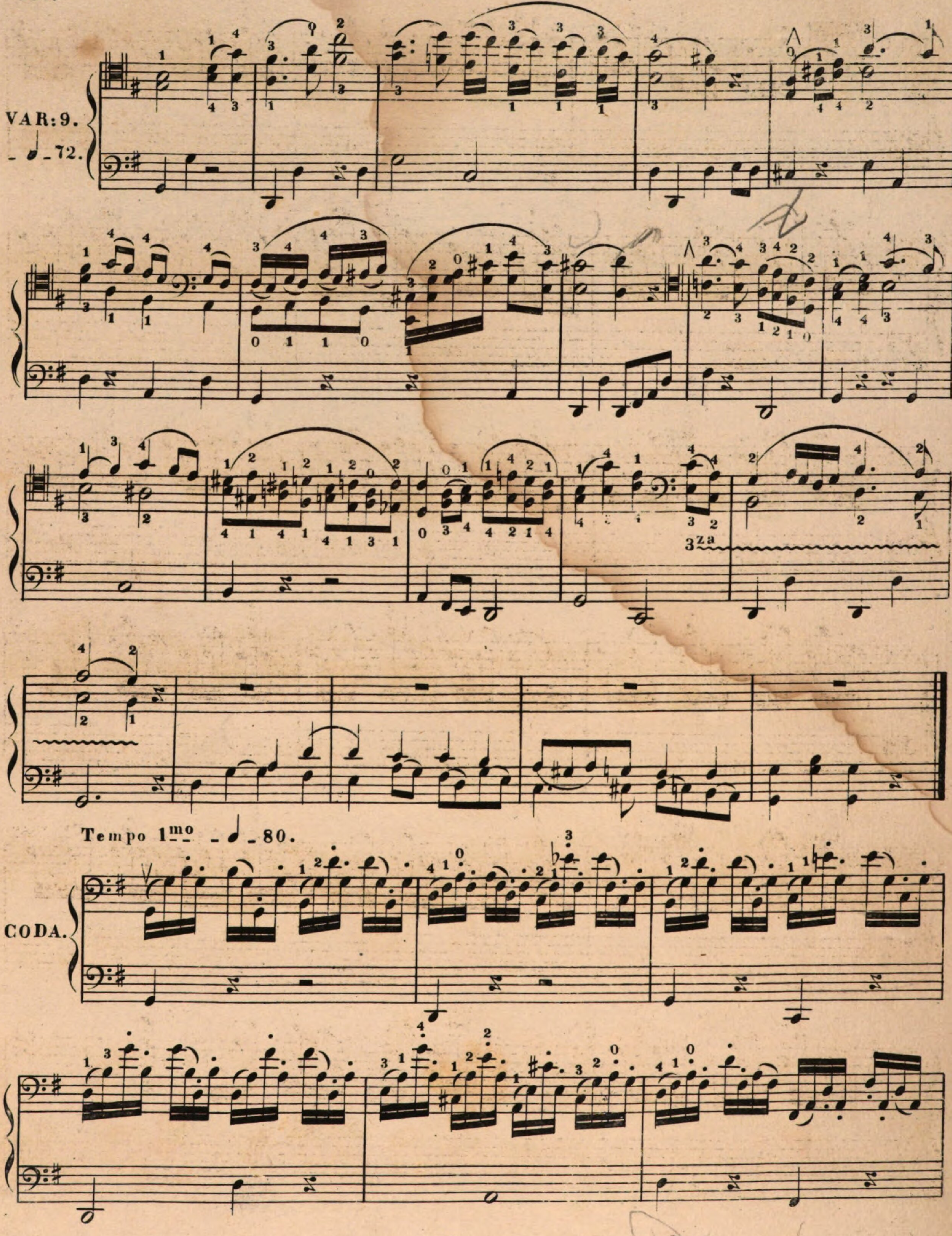

VAR: 5.

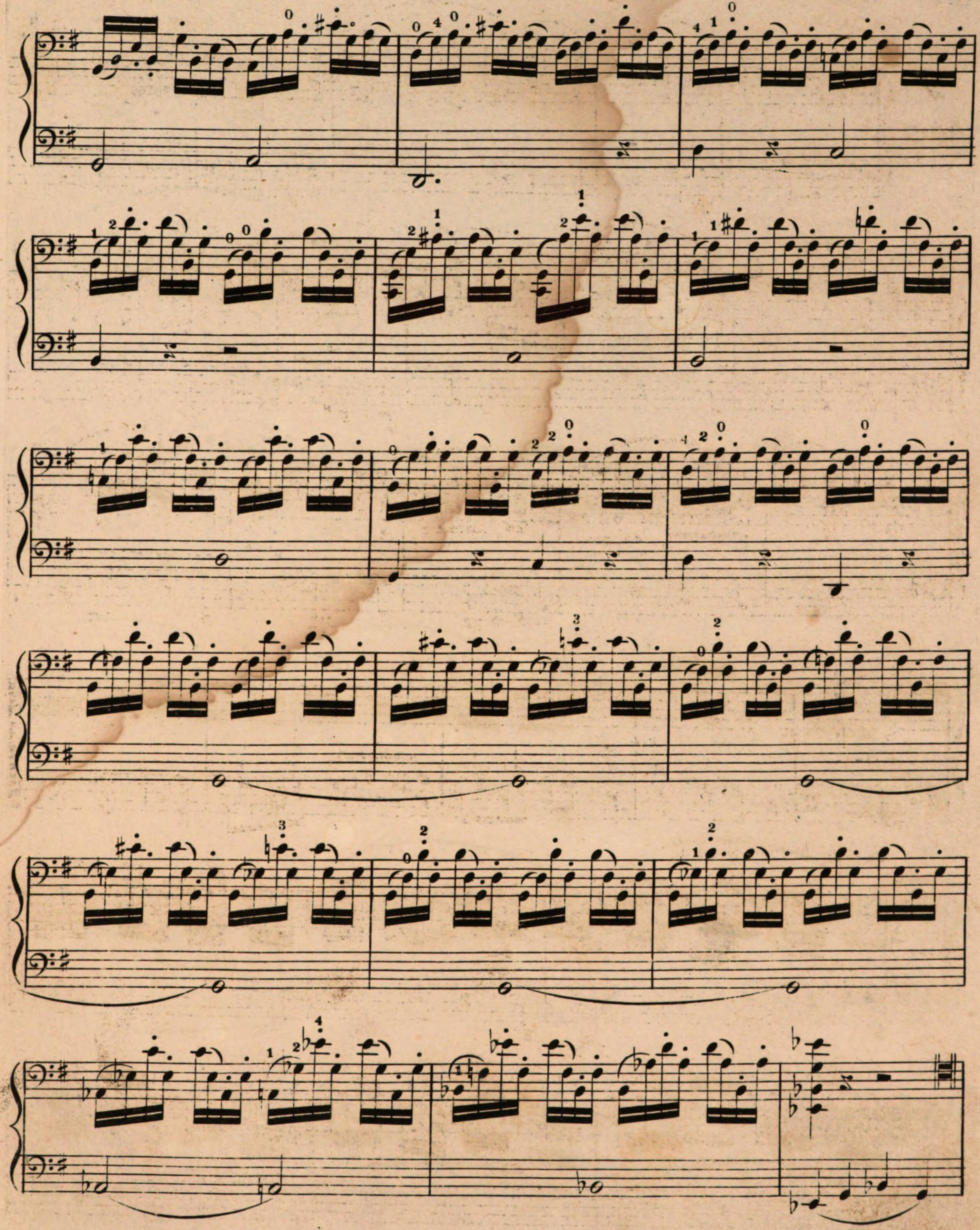

Più lento - ♩ - 60.
VAR: 6.
3za

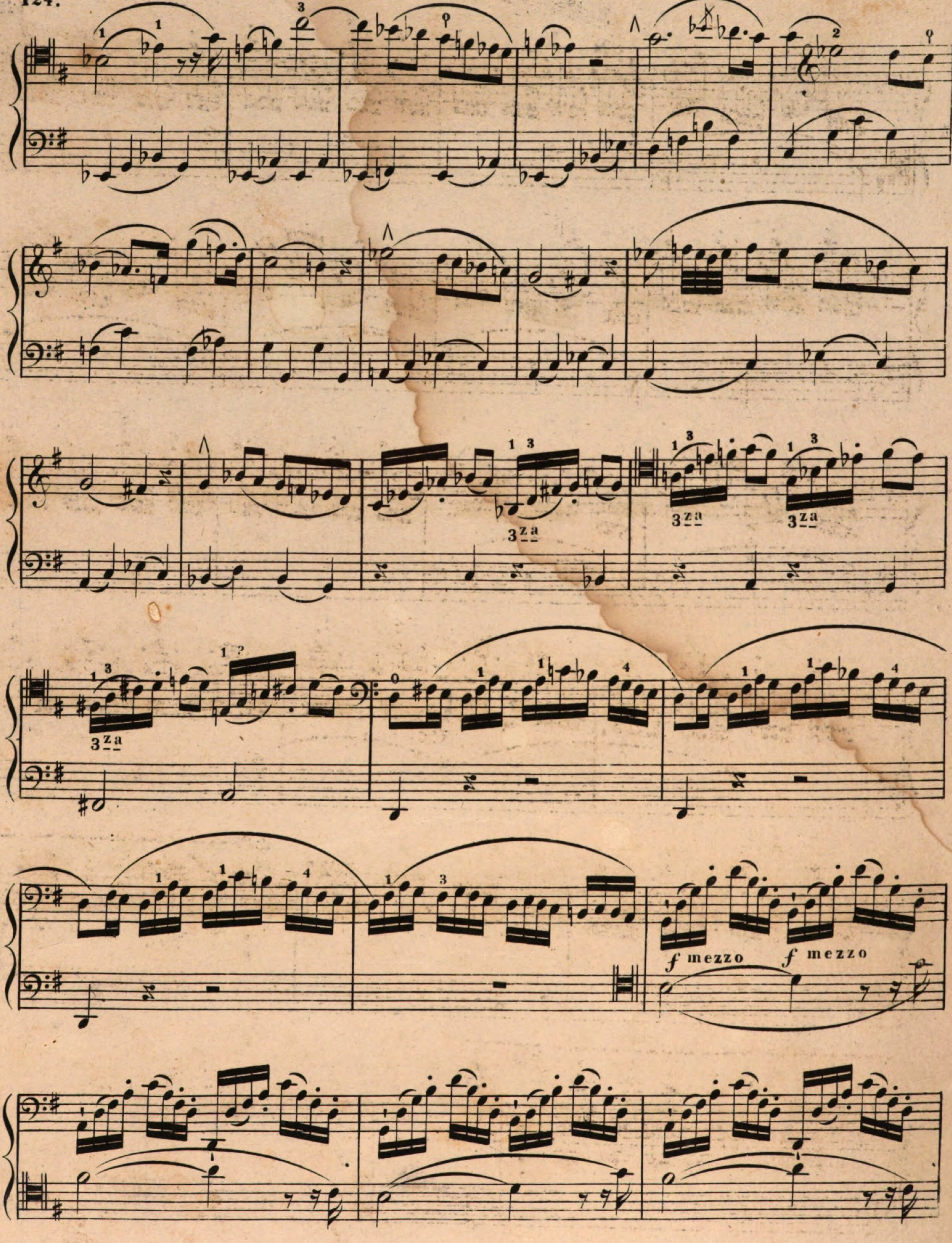

2da
Non tanto lento - ♩ - 66.
VAR: 7.
2d

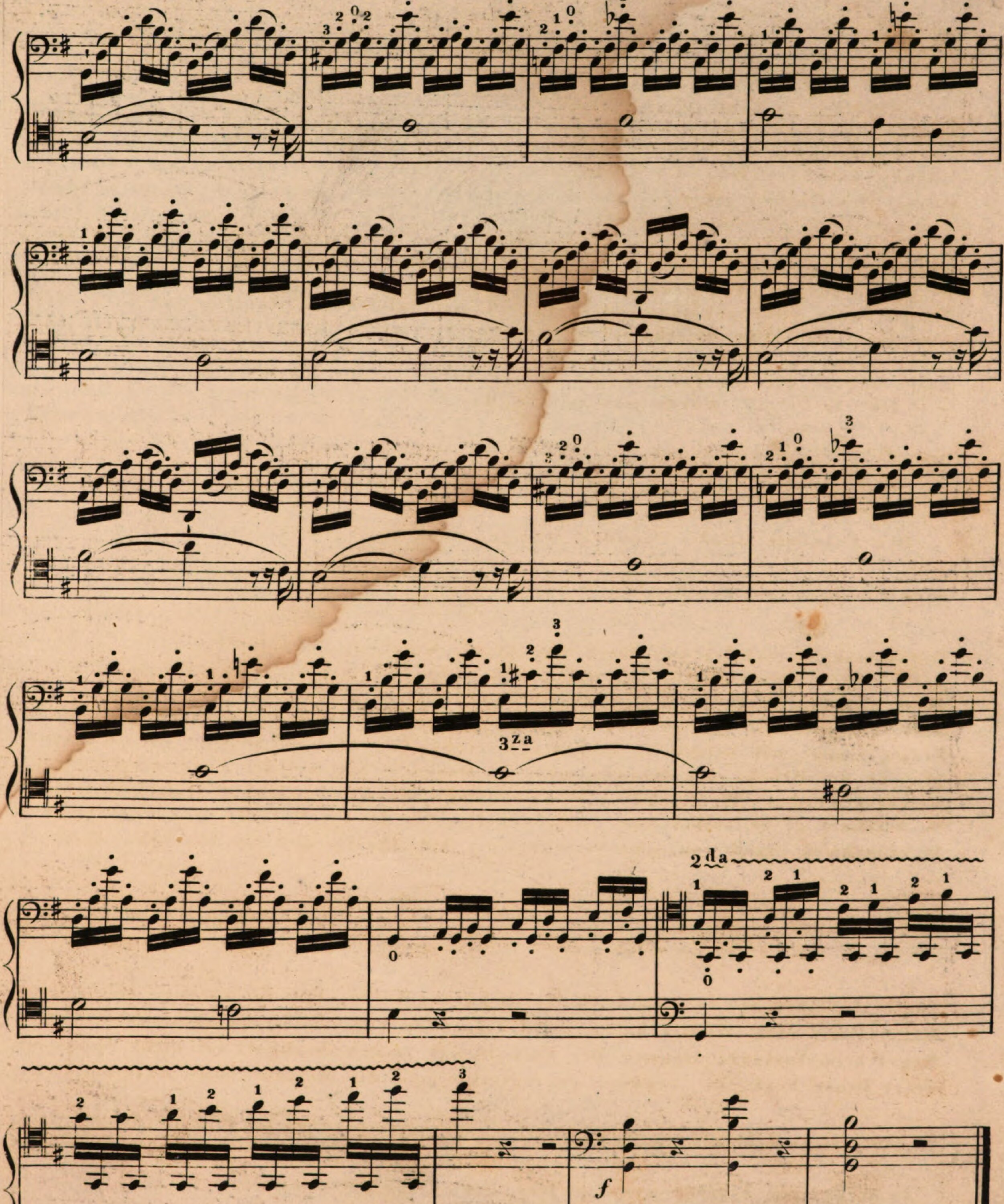

VAR:8.
♩ 60.
3za


2da
2da
2da


VAR: 9.
♩ = 72.
3za
Tempo 1mo ♩ = 80.
CODA.



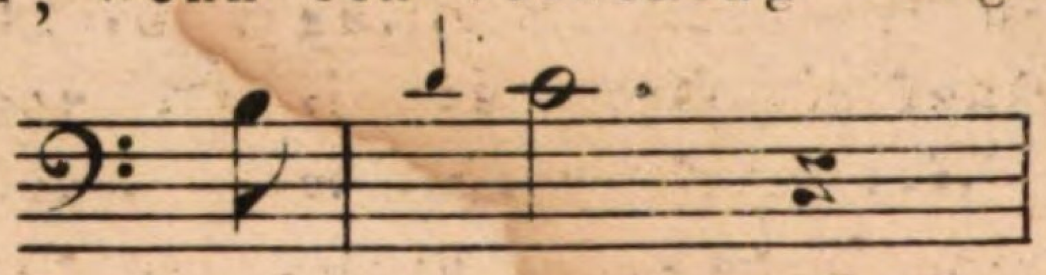

f mezzo
f mezzo

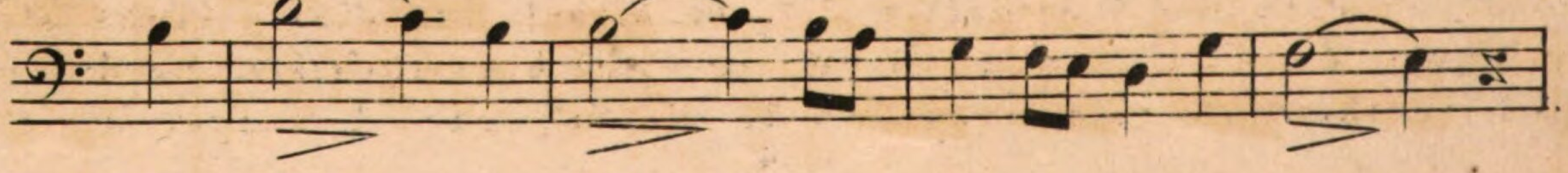

3za
2da
f
f

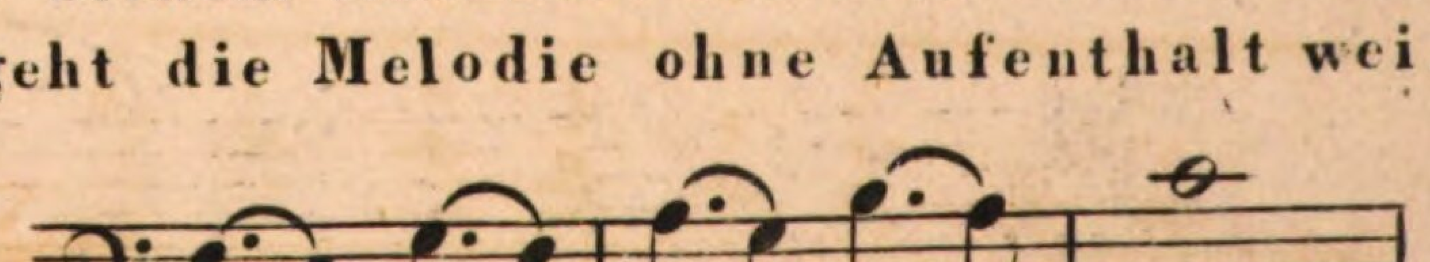
UEBER DEN VORTRAG.

Obgleich es kaum möglich ist, in bestimmten, durch blosse Worte gegebenen Regeln die Lehre von dem Vortrage für alle vorkommenden Fälle zu erschöpfen und dem Schüler deutlich zu machen, so lässt sich doch im Allgemeinen eine Anleitung geben, welche der Ausbildung im Vortrage zum Grunde gelegt werden muss. Der Gesang ist wie eine declamatorische Rede zu betrachten; hier hängt von der grösseren oder geringeren Wichtigkeit eines Satztheiles oder eines Wortes die verschiedene Betonung, das Heben und Fallen der Stimme, so wie die Stärke und Schwäche derselben ab; wer eine Rede eintönig ablesen wollte, würde den beabsichtigten Eindruck verfehlen und langweilen. Eben so ist es mit der Musik, wenn nicht gehörig nüancirt, und nicht gleichsam Schatten und Licht dargestellt wird. Der Rhythmus im Gesange ist mit dem Rhythmus der Verse zu vergleichen, in welchem die langen wie die kurzen Sylben eben so ihre Bestimmung haben, wie die langen und kurzen Noten in der Musik z. B. die Worte „Ich liebe,–" würde man in der Musik so vortragen:

hier ist das D ein Vorhalt vor C.

Der Ausdruck würde verändert werden, wenn ein Vorschlag vorgezeichnet wäre; dann würde es so geschrieben werden: 

Der Vorschlag, welcher nur durch eine kleine Note angedeutet wird, wird nicht mehr betont als die Note, bei welcher er steht, (was ich hier Vorhalt nenne, ist nicht mit dem Vorhalt im General-Bass zu verwechseln.) Dagegen bekommt der Vorhalt, der jedesmal mit grossen Noten ausgeschrieben wird, sowohl im Forte als im Piano, einen, mit beiden in Verhältniss stehenden, kleinen Druck. Dieses Verhältniss zu der Stärke des Ganzen muss im Gesange wie bei der Rede sorgfältig beobachtet werden. Wenn indess der Componist einen besondern Effect beabsichtigt, so zeichnet er es selbst vor. Die Vorhalte, die in der Melodie eine wichtige Stelle einnehmen, sind von sehr verschiedener Art; theils sind sie von oben, theils von unten, als: 

theils bestehen sie in langen, theils in kurzen Noten. Für diejenigen, welche den Generalbass nicht studirt haben, wird Folgendes zur näheren Erörterung und zur Regel beim Vortrage dienen. Der Vorhalt mit seinem Nachhalt ist nicht immer mit einer Pause begleitet, sondern mehrentheils geht die Melodie ohne Aufenthalt weiter. Oft folgen mehrere Vorhalte aufeinander, als 

In dergleichen Figuren muss nur eine ganz feine Betonung statt finden.

Zu solchen Stellen, wie

findet sich die richtige Betonung schon von selbst. Stellen, wie

oder werden kaum hörbar betont.

Sie bekommen schon dadurch ihren Accent, dass man das Sechszehntel sehr kurz giebt. Je geschwinder das Tempo eines Stückes ist, desto kürzer muss auch die Schlussnote des Vorhalts seyn, damit das Spiel nicht lahm und gedehnt werde. Bei Schlussfällen kann die Schlussnote so kurz seyn, dass man sie kaum hört. Die Schlussnote vom Vorhalt und die vom Schlussfalle (Cadenz) sind nicht mit einander zu verwechseln.

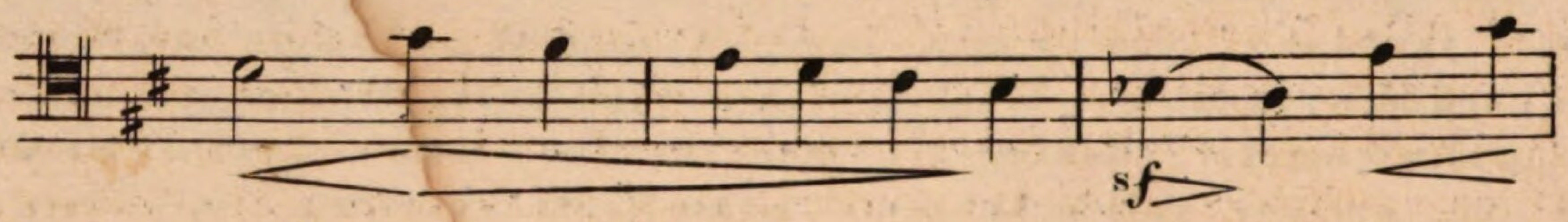
Eine besondere Aufmerksamkeit erfordert ferner der Auftakt. Im Adagio oder in jedem langsamen Tempo muss man den Auftakt, wenn er aus Einer Note besteht, länger nehmen, als er geschrieben steht, damit er mit dem vollen Takte gleichsam mehr zusammenschmelze, dahingegen man ihn im Allegro kürzer macht, als er vorgeschrieben ist, um der vollen Taktnote mehr Kraft zu geben, wohlverstanden, wenn damit ein Stück oder eine neue Periode im Stücke anhebt. Auch in Ansehung einer ganzen Taktnote macht es einen Unterschied, ob sie im Allegro oder im Adagio vorkommt. Eine ganze Taktnote, mit Forte im Allegro bezeichnet, bekommt gleich ihre ganze Kraft, dahingegen man ihr im Adagio nicht sogleich den höchsten Grad der Stärke giebt, um im Verlauf der Note die Kraft noch etwas anwachsen und abnehmen lassen zu können, denn hierdurch giebt man dem Adagio Schmelz und dem Allegro Kraft. Eben so bleibt eine Taktnote piano im Allegro durchweg piano, im Adagio dagegen giebt man der Note immer eine kleine Schwebung. Ueberhaupt muss man im Adagio und in andern langsamen Tempo's mehr auf Ausdruck zu halten suchen, als in allen geschwinden Tempo's, denn wenn man etwa in einem Concert-Allegro so nüanciren wollte, wie im Adagio, so würde es seinen grossartigen Styl verlieren. Es hängt Alles davon ab, ob ein Musik-Stück in kurzen oder langen Noten geschrieben ist. In kurzen Noten wird Alles weniger herausgehoben, als in langen, sowohl im langsamen als raschen Tempo.

Das Anschwellen und Nachlassen der Töne ersieht man daraus, ob die Noten steigen oder fallen. Die steigenden werden etwas mehr hervorgehoben, als die fallenden. Nur wenn im Fallen zuletzt ein Ton vorkommt, der in der Tonart, aus welcher das Stück geht, nicht enthalten ist, so betont man diesen etwas stärker, und sehr selten würde der Fall vorkommen, wo er nicht hervorgehoben werden müsste. Um den Ausdruck anschaulich zu machen, würde die folgende Gesangstelle etwa durch die Figur darzustellen sein

Man sieht hier, je höher die Noten kommen, desto mehr steigt der Affekt, und so wie sie heruntergehen, so fällt auch die Betonung. Die vorletzte Note ist ein Vorhalt, und bekommt demnach mehr Druck als die Note vorher, obgleich diese in der Figur höher steht.

Auf ähnliche Art lässt sich jede Gesangstelle in einer Figur darstellen, und man wird im Ausdruck selten fehlen; nur in Contrapunktischen Sachen, wo ein Thema in mehreren Stimmen durchgearbeitet ist, wo höchstens das Thema etwas mehr hervorgehoben wird, kann das Gesagte keine Anwendung finden. Diese Sachen findet man selten in Solos, wenn auch mitunter einzelne kurze Andeutungen davon vorkommen. Nur ganz geschwinde Stellen, als sogenannte Passagen, können nicht mit einer ähnlichen Figur dargestellt werden, weil in selbigen nur hin und wieder einige Töne etwas hervorgehoben werden, damit das Ganze nicht monoton werde.

Als Beispiel zu dem vorher bemerkten Fall, wo eine einzelne Note nicht in der Tonart enthalten ist, und dennoch im Absteigen etwas stärker betont wird, diene folgende Stelle:



Dieses b. a. ist aber auch als ein Vorhalt anzusehen.

Wie im declamatorischen Vortrage bei Gegenständen von ernstem und ergreifendem Inhalt der Redner die Stimme fallen, während er sie bei heiteren Gegenständen steigen lässt: so wenden wir bei der Musik vorzugsweise die Mol Tonarten, und zwar in hinabsteigender Bewegung an, wenn tiefer Ernst bezeichnet werden soll. Es gründet sich diess darauf, dass während die Dur Tonarten auf- wie absteigend unverändert bleiben, in den Mol Tonarten beim Aufsteigen ein auch zwei Töne erhöht werden müssen, um einen Leitton zu bekommen, ohne welchen man keinen Schluss (Cadenz) haben kann. Jedesmal, wo dieser als letzte Note eintritt, sei es im Aufsteigen oder Niedersteigen, muss er, des Ausdrucks wegen, etwas mehr hervorgehoben werden, als die andern. Kommt in den Mol Tonarten ein Ton vor, der in der Vorzeichnung des Stücks nicht enthalten ist, so wird dieser besonders betont. In diesen verschiedenen Betonungen liegt eben das Schwermüthige, welches der Mol Tonart eigen ist. Dazu kommt, dass man, um den Character dieser Tonarten zu erhöhen, die grosse Septime (Leitton) etwas schärfer (höher), als in den Dur Tonarten, und die kleine Septime etwas niedriger nimmt. Nur muss dieses nicht übertrieben werden, sonst wird es sehr unangenehm. Uebrigens muss ich wiederholen, dass es nicht möglich ist, alle Fälle, wo ein theilweises Hervorheben statt finden muss, bestimmt anzugeben. Zur Verdeutlichung des eben Gesagten folgen hier einige Exempel.

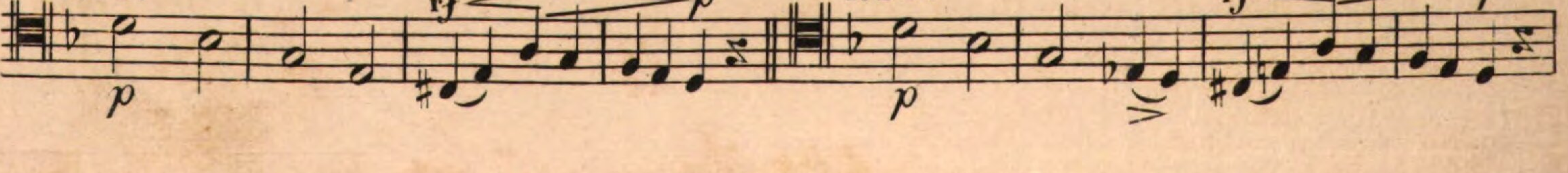
In N° 1 ist cis der Leitton; obgleich der Tiefste, muss er dennoch mehr hervorgehoben werden.

In N° 2 ist das Es ein empfindlicher Ton, der des Gefühles wegen hervorgehoben werden muss.

N° 3 ist ein gewöhnlicher Gang, und steht mit den Dur Tonarten in gleichem Verhältniss.

N° 4 hat, obschon heruntergehend, wegen des Fremdartigen gegen die Tonleiter, oder gegen die Vorzeichnung (des Kreuzes) Erhöhung im Ausdruck.

In N° 5 ist das cis mehr als ein Vorschlag, und kann desshalb mit der folgenden Note nicht in gleichmässiger Stärke seyn.



№3. №4. №5.

Was in den Dur Tonarten von den Vorhalten gesagt ist, gilt auch in den Mol Tonarten.

UEBER DEN CHARACTER DER MUSIKSTUECKE UND DEN VORTRAG DERSELBEN.

Das Concert, welches für den Solospieler das vollständigste Musikstück ist, besteht in einem Allegro, Adagio und Rondo, und wird von Violinen, Bratschen, Bässen, auch Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten, Hörnern, Pauken und Trompeten begleitet. Die gewöhnliche Form ist folgende: das Allegro fängt mit einem Tutti (Zusammenspiel Aller) an; darauf folgt das erste Solo, welches von Saiteninstrumenten und theilweise auch von Blasinstrumenten begleitet wird; alsdann folgt ein zweites Tutti und auf dieses das zweite Solo, welches wohl noch von einem Tutti unterbrochen wird. Oft auch schliesst sich das dritte Solo (Schlusssolo) dem zweiten an, welches dann nebst einem kurzen Tutti das Allegro schliesst. – Der erste Zweck, welchen man bei der Erfindung dieser Gattung von Musik im Auge hatte, war der, dem Virtuosen Gelegenheit zu geben, seine Kunstfertigkeit zu zeigen. Das Concert-Solo muss daher theils Gesangstellen, theils schwierig auszuführende Sätze enthalten. Diese gaben den sogenannten Passagen ihre Entstehung. –

Das Concert Adagio soll das Gefühl ansprechend, das Rondo heiter seyn. Letzteres ist in der Form dem Allegro ähnlich, nur mit dem Unterschiede, dass es mit dem Thema anfängt, welches sich nach jedem Solo wiederholt. – Wenn mehrere Stimmen obligat sind, so heisst das Solostück Concertante. Das Concertino ist dem Concerte ähnlich, nur ist es verkürzt, indem alle Theile desselben ohne Absatz auf einander folgen. Es besteht aus einem kurzen Tutti, einem Solo, worauf ein Adagio folgt, nach welchem es mit einem kurzen Rondo schliesst. – Ist ein Concertstück in einer Dur Tonart geschrieben, so erfordert es einen brillanten Vortrag; steht es in einer Mol Tonart, so soll das Ganze Schwermuth ausdrücken. Ehemals waren die meisten Concerte so gehaltlos in Ansehung der Harmonie und künstlichen Ausarbeitung, dass dieselben eines bestimmten Characters gänzlich ermangelten. Bei höherer Ausbildung der Tonkunst konnte dergleichen nicht mehr genügen. Die neuere Epoche der Concert Musik beginnt mit Mozarts Concerten. Das, was Sebastian Bach und andere grosse Männer früher geschrieben haben, hat auf den späteren Concert Styl wenig Einfluss gehabt.

Für das Violoncell sind leider nicht viel gehaltvolle, einen würdevollen Vortrag erforderliche Sachen componirt worden, durch deren Studium der Kunstjünger zu einem guten Styl und Vortrag gelangen könnte. Einige ältere gute Compositionen enthalten für den jetzigen Geschmack zu wenig Phantasie. (Was ich selbst in dieser Gattung geleistet habe, überlasse ich der Mit- und Nachwelt zu beurtheilen.)
Heutigen Tages sind die sogenannten Concertinos in die Mode gekommen, die oft aus allerlei Stoff zusammengesetzt werden, und mit denen der, welcher kein vollständiges Concert spielen kann, leichter fertig wird. Ueberdies giebt es manche Solosachen mit vollem Orchester, bei denen es einem nicht klar wird, ob man ein Concert, Concertino, oder – eine Fantasie u. d. gl. hört. Oft enden sie mit ergötzlichen Variatiönchen.

VON DER KAMMERMUSIK.

Die Solostücke, welche dahin gehören, sind weniger lang, und erfordern weniger Begleitung, als die Concerte. Sie werden zuweilen öffentlich in sogenannten Soirées oder Abendunterhaltungen vorgetragen. Es gehören zu der Kammermusik Nonette, Octette, Septette, Sextette, Quintette, Quartette und Trios. — Sonaten und Duette sind nicht für den öffentlichen Vortrag bestimmt. *

Es ist nicht leicht, gediegene und geschmackvolle Kammermusik zu schreiben, daher der leidige Gebrauch entstanden ist, dass sich zwei Virtuosen vereinigen, und ein Musikstück zusammensetzen, welchem fast jederzeit die, dem Kunstwerke nöthige Einheit fehlt, und bei denen man wohl leichtfertige Kunststückchen hört, aber nichts fühlt; so wird der Zweck der Musik verkannt, die nicht sowohl dazu dienen soll, uns die Zeit zu verkürzen, als vielmehr das menschliche Herz gefühlvoll und empfänglich für alles Schöne und Gute zu machen.

Wer ein gutes Solostück mit Begleitung von mehreren Instrumenten vortragen will, muss sich erst mit dem Character des Stückes bekannt machen. Ist es ein Cantabile, so muss er es musikalisch richtig declamiren, um von dem Zuhörer recht verstanden zu werden. Ist es ein Gesang mit einem brillanten Nachsatz, so muss er suchen, einen Zusammenhang in Beide zu bringen, und nicht über den glänzenderen Theil des Satzes den Gesang vernachlässigen; denn jedes Stück, welches künstlerischen Werth hat, hat auch einen bestimmten Character, der oft schon von dem Componisten durch die Benennung des Stückes angedeutet wird, um dem Spielenden in der Auffassung des Characters zu Hülfe zu kommen. Liegt dem Musikstücke ein Gedicht zum Grunde, so muss man den Geist desselben ganz in sich aufgenommen haben, damit die Töne gleichsam Worte werden. Um zu diesem Grade der Verständlichkeit zu gelangen, ist es erforderlich, dass der Künstler das Stück zuvor wiederholentlich mit der Begleitung spiele, damit er es vermöge der Harmonie als ein Ganzes auffasse. Wird seine Seele indess selbst nicht durch die Harmonie belebt und begeistert, so lässt sich keine höhere Leistung von ihm erwarten, und er kann durch sein Spiel — wie wohl manche Künstler mit berühmten Namen zu thun pflegen — höchstens amüsiren.

So wie der ernsten Musik ein poetischer Sinn zum Grunde liegen muss, so ist es auch bei Stücken heiteren und launigen Characters. Beim Vortrage derselben muss man alles Schwerfällige und Schleppende vermeiden, das, was auf Laune deutet, mit kurzem Bogenstriche hervorzuheben suchen, und da, wo durch einen Halt 𝄐 etwa eine Spannung erregt werden soll, muss dieser Stillstand länger dauern, als es verhältnissmässig einer ernsteren Musik angemessen sein würde. Es giebt im komischen Genre eine gewisse Gränze, welche nicht wohl überschritten werden darf, wenn gleich die Eigenthümlichkeit eines Instrumentes es zuliesse. Man hat unter andern auf der Geige zur Ergötzlichkeit der Zuhörer zuweilen selbst die Laute verschiedener Thiere nachgeahmt (unter andern ein alter, bekannter Geiger, Namens Scheller); das Violoncell lässt dergleichen wohl noch leichter zu; doch ist es unwürdig, dieses schöne Instrument dazu zu missbrauchen.

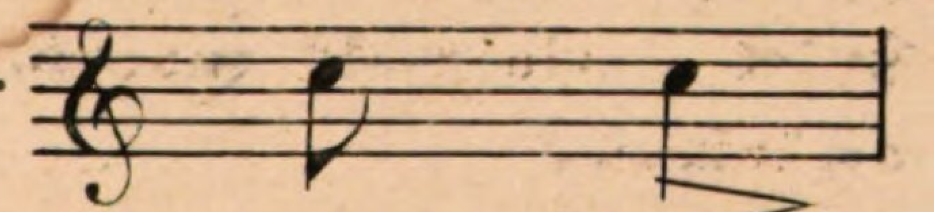
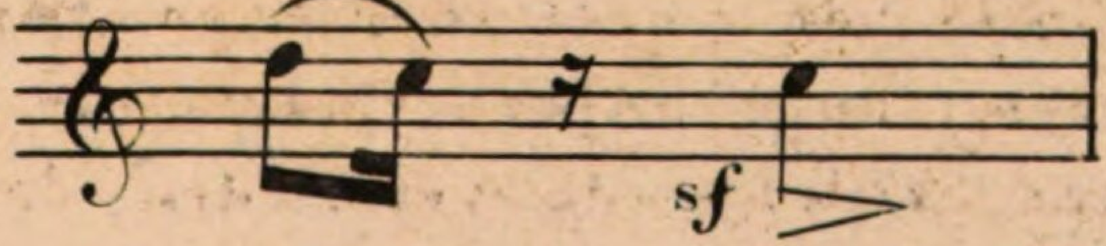
Was die Themata mit Variationen betrifft, so entbehren diese häufig eines bestimmten Characters, und man kann nichts weiter dafür thun, als sie hübsch und gefällig vortragen; Anders verhält es sich mit variirten Nationalliedern. Hat der Componist diese Lieder im Lande, in welchem sie entstanden sind, kennen gelernt,

* Schon seit langer Zeit wird diese Rangordnung zwischen den Concerten und Soirées nicht mehr beobachtet.

und ist er in den musikalischen Geist der Nation eingedrungen, so können die darüber componirten Variationen Character haben, und ansprechend sein. Ein Vergleich mit den gewöhnlichen Airs variés giebt dies genügend zu erkennen; Spanien, Russland, Italien liefern eine reichliche Ausbeute solcher Lieder. Die französischen, deutschen und tyroler varirten Lieder sind selten national (Wohl verstanden, hier ist nur die Rede von den Liedern, die für das Violoncell bearbeitet sind), denn man kann solche, die eine gewisse nationelle Form, und durch vieles Singen das Bürgerrecht erworben haben, nicht dahin rechnen, sondern nur die, welche aus dem Volke entstanden sind. Die spanischen, die in verzogenen Takttheilen gehen, das heisst im Nachschlage, müssen pikant vorgetragen werden, und um dieses zu erreichen, müssen die Stellen, welche den Synkopen gleich kommen, markirt genommen werden, als:

Doch besteht der Unterschied zwischen den hier vorkommenden Noten und den Synkopen darin, dass bei diesen der Druck im Anfange der Note, bei letzteren dagegen auf das Ende derselben gelegt wird, dabei muss man suchen, so viel als möglich einen Takt in den anderen übergehn zu lassen, so dass der Zuhörer nicht gleich bemerkt, in welcher Taktart man spielt. Bei den Sachen, welchen Nationaltänze zum Grunde liegen, wird der Takt mehr fühlbar. Die Russischen, die sich im Character deutlich aussprechen, sind in dieser Hinsicht leichter vorzutragen, nur müssen die drei Charactere: das Wehmüthige, das Sanfteinschmeichelnde und das Joviale (Lustige) wohl markirt werden, das Traurige, Wehmüthige muss ganz schwärmerisch genommen werden. Von den polnischen Liedern giebt es wenige, die bearbeitet worden sind.

Um nicht zu weitläufig zu werden, bemerke ich nur von dem Tanze, der Mazurka, dass der Hauptausdruck in der zweiten Note, des Taktes liegt, als

z. B.  Steht ein Vorschlag davor, so muss dieser ganz kurz gespielt werden, als: 

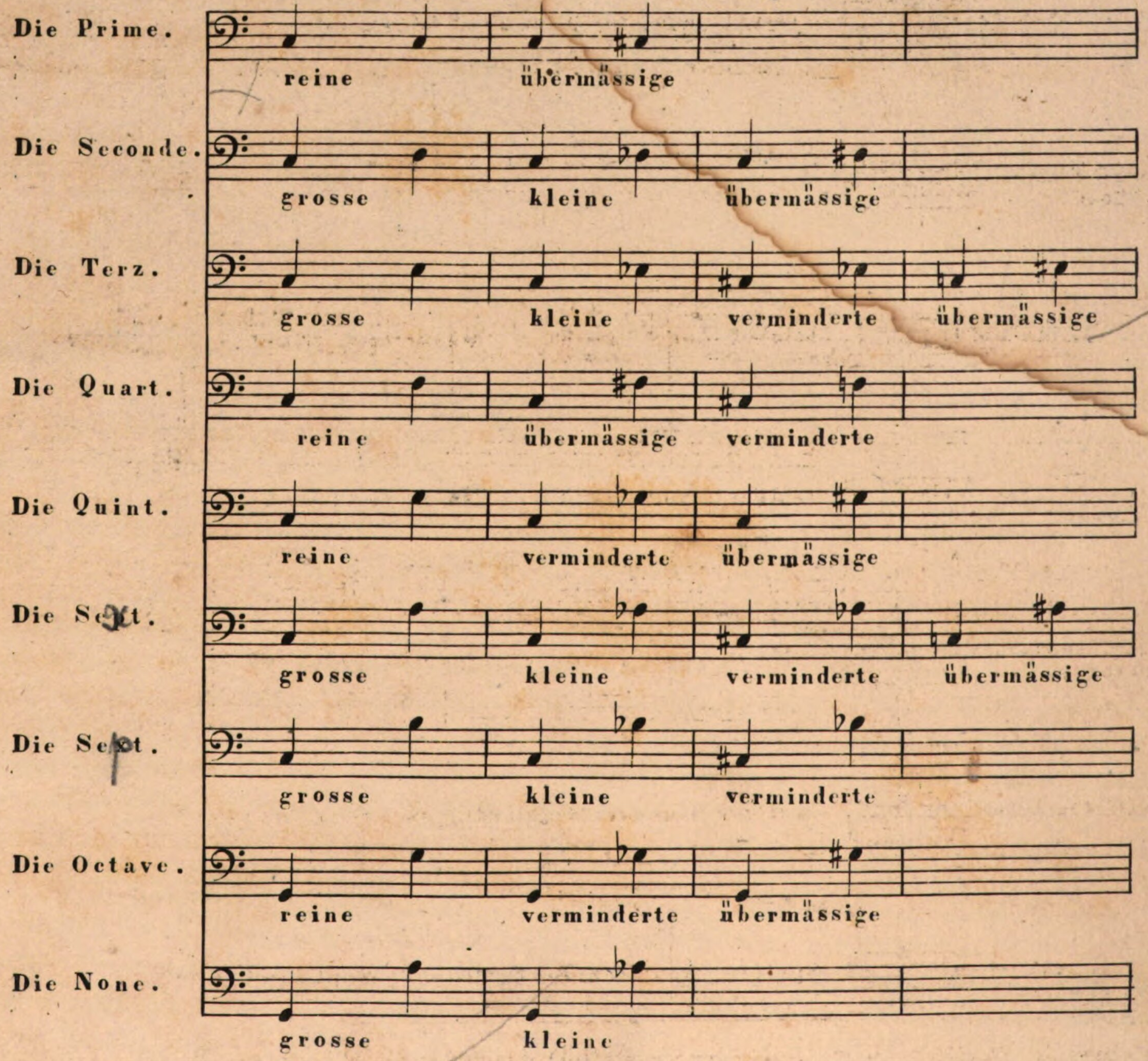
Von den englischen Liedern ist keines im Auslande variirt worden, als das Bekannte auf den König oder die Königin. Die schottischen Lieder sind sehr schön, aber meines Wissens nicht für das Violoncell variirt worden; so auch wenige von den dänischen Liedern.

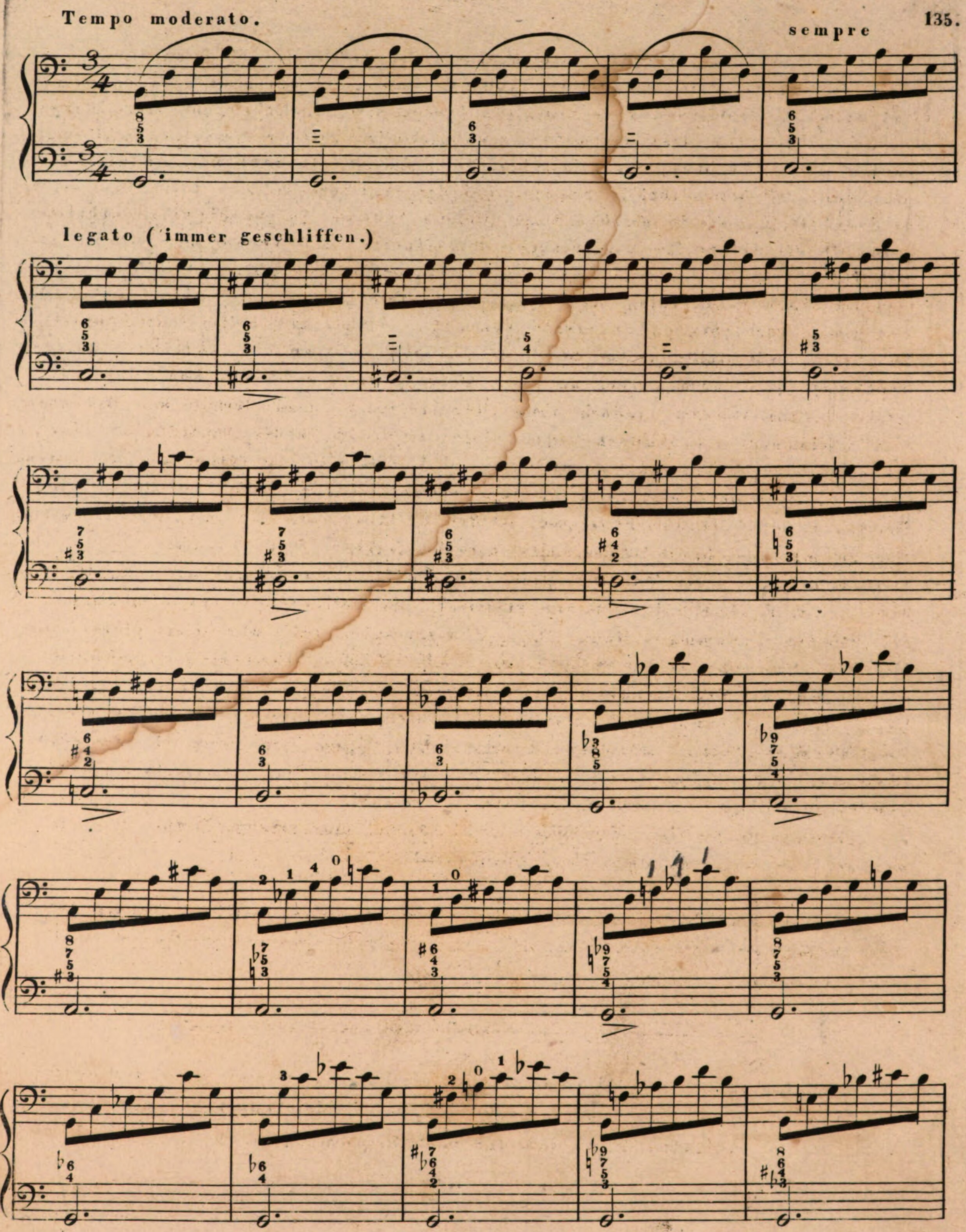
In der Begleitung anderer Instrumente, besonders bei Sonaten für das Clavier mit obligatem Violoncell, muss sich der Cellist immer nach dem andern Instrumente richten. Ist sein Ton stärker als der des begleitenden Instrumentes, so übertönt er es, ist er schwächer, so hemmt er den Ausdruck des Mitspielenden.

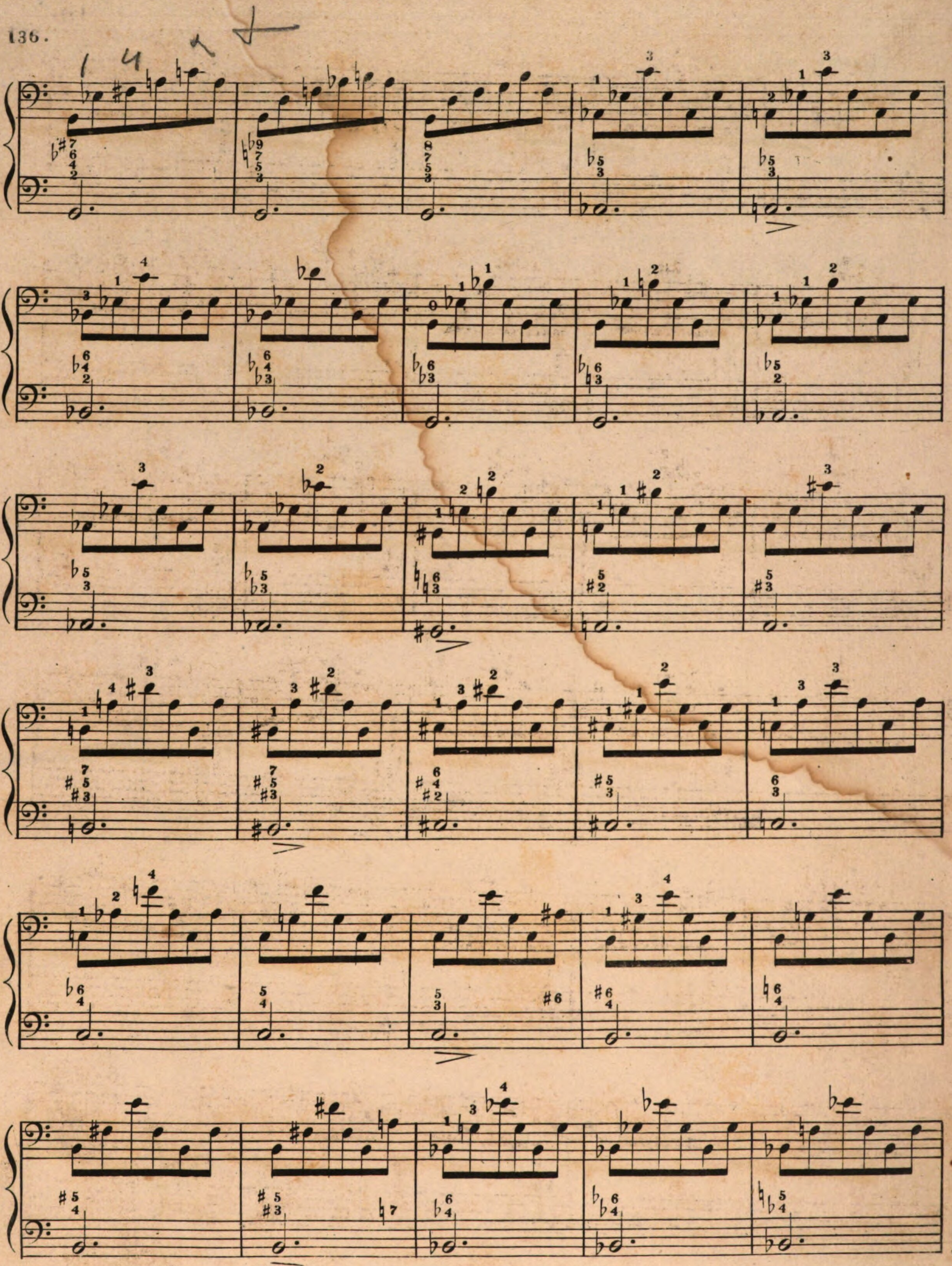
UEBER DIE FORTSCHREITUNG DER HARMONIE.

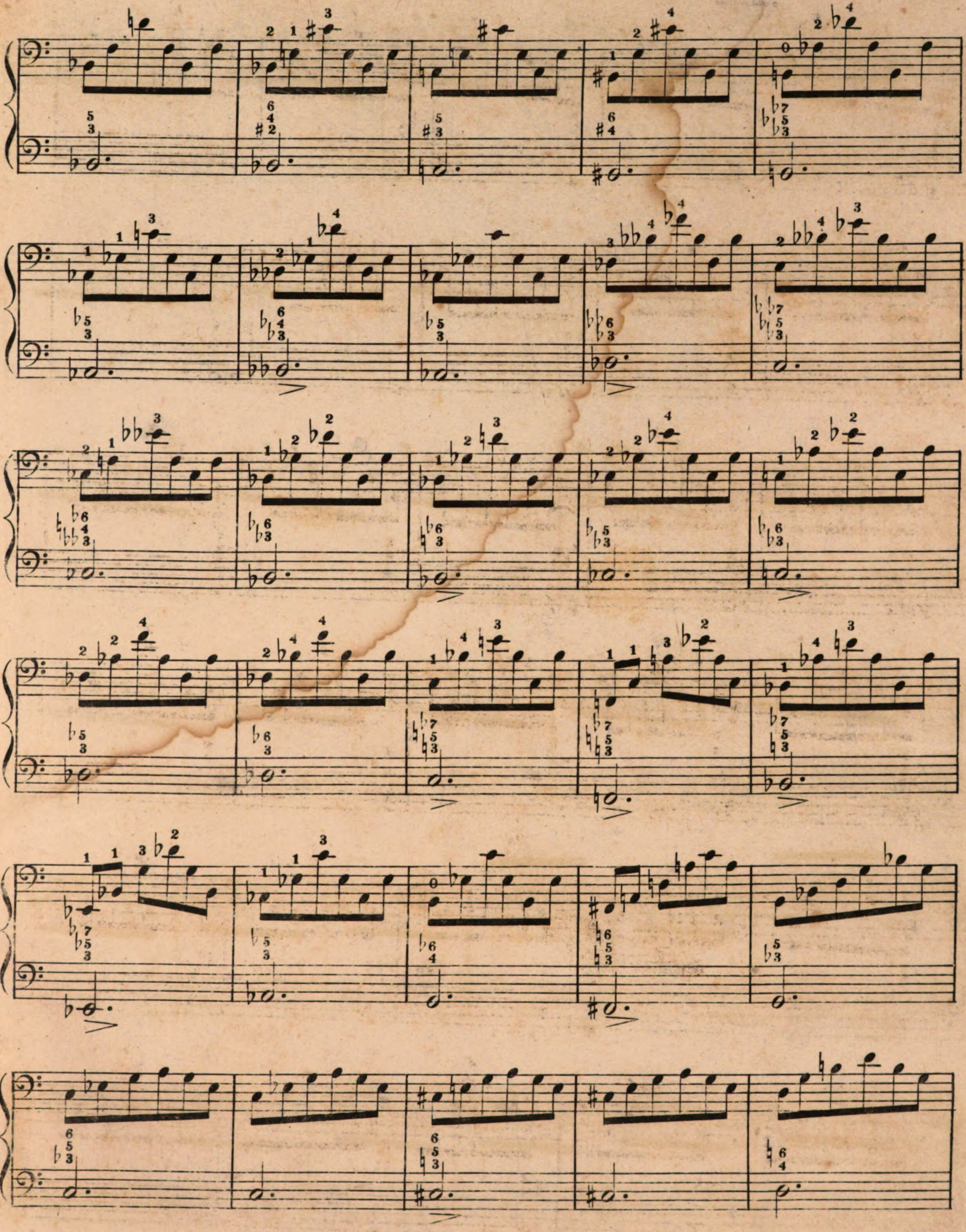
Der Violoncellspieler muss einige Kenntniss der Harmonie haben, ohne dieselbe ist er nicht im Stande, ein Quartett gehörig mitzuspielen. Der Bass ist das Fundament des musikalischen Gebäudes, Deutlichkeit und Promptheit im Spiele sind nicht hinreichend, sondern der Ausdruck der Harmonie wird vorzüglich durch den Bass hervorgebracht. Desshalb darf die Lehre von der Harmonie nicht übergangen werden. Ich gebe hier dem Liebhaber, dem es für ein ausschliessliches Studium der Harmonie in der Regel an Zeit gebricht, eine Uebersicht, wobei er zugleich auch die Modulation, die Auflösung der Intervalle, wie auch das Fortschreiten der Harmonie kennen lernt. Zuerst nehmen wir die Stufen der Intervalle, d. h. wie weit ein Ton vom andern entfernt ist, vor. Diese theilen wir in vier Classen: grosse, kleine, verminderte, übermässige.

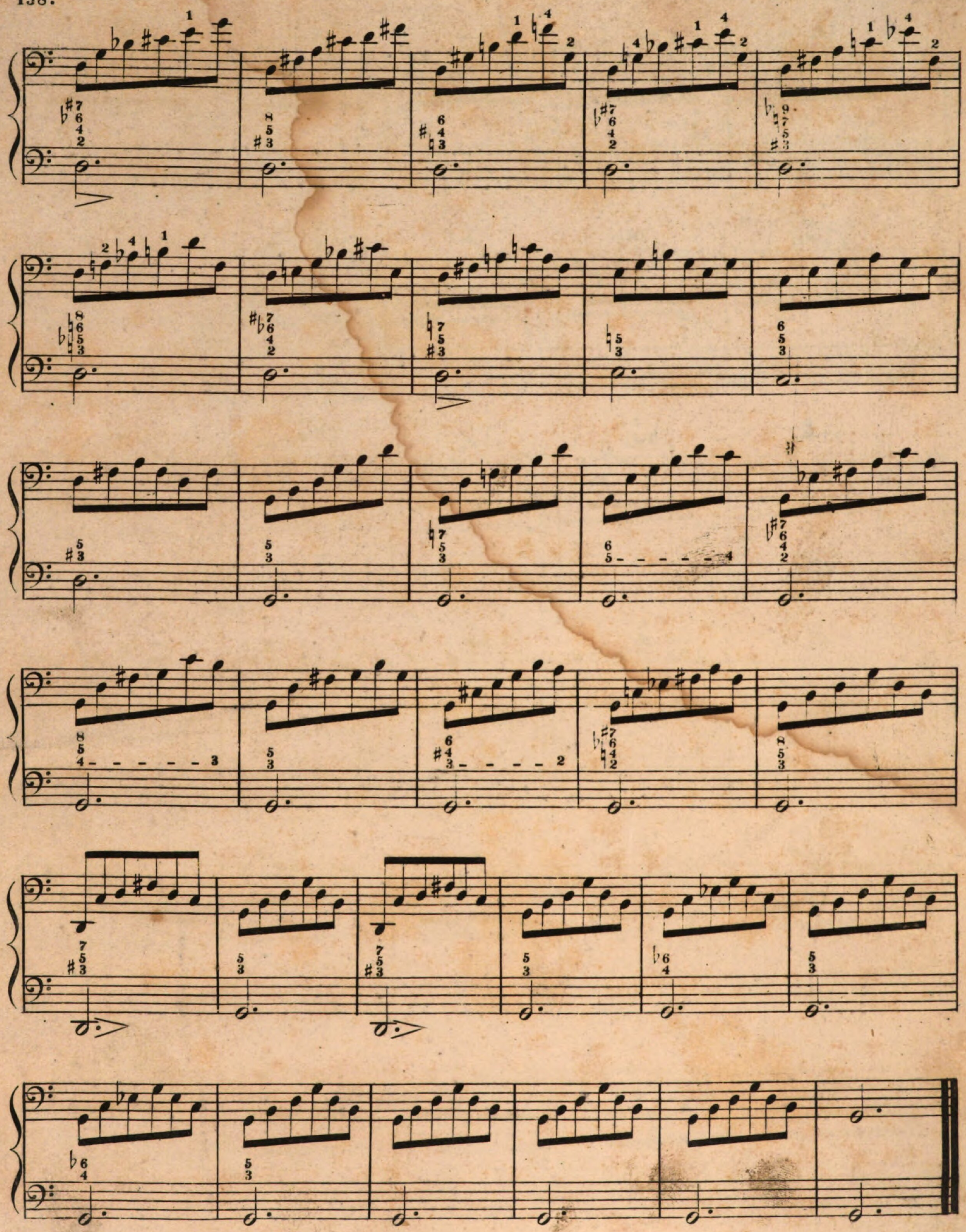
Die Primen oder Einklänge sind:




Tempo moderato.
sempre
legato (immer geschliffen.)







Fine.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Buchbinderei
Chr. Klostermayer
München

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Romberg, Bernhard,

Violoncell Schule in zwei Abtheilungen Der 1. Th. enth. alles, was zum ersten Unterricht, so wie zur Mechanik auf d. Violoncell nöthig ist ; Der 2 . Th. handelt v. d. Ausbildung im Violoncellspiel

Berlin [ca. 1840]

4 Mus.th. 2022 h
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528176-7